9326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 9 BUCUREȘTI Nr. 4—5

1964

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

Inv. 7983

COMITETUL DE REDACȚIE

Prof. univ. M. POP, *redactor responsabil*; ROMULUS VULCĂNESCU, *redactor responsabil adjunct*; SABIN DRĂGOI (membru corespondent al Academiei R.P.R.); prof. univ. AL. DIMA (membru corespondent al Academiei R.P.R.); I. MUȘLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA; N. JULA, *secretar de redacție.*

Prețul unui abonament anual este de 72 lei.

În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții.

Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin CARTIMEX, căsuța poștală 134—135, București, R. P. Română, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite Comitetului de redacție al Revistei de etnografie și folclor.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

https://biblioteca-digitala.ro

P. 326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 9 — 1964 — Nr. 4—5

SUMAR

STUDII — Pag.

* * * Etnografia şi folcloristica romînă în anii de după Eliberare . 321

NICOLAE RĂDULESCU, Creaţia de cîntece noi a unei artiste populare : Gheorghiţa Ristea 335

MARIANA KAHANE, Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică 387

ROMULUS VULCĂNESCU, Figurarea mîinii în ornamentica populară romînă (II) 413

MATERIALE

ALEXANDRU I. AMZULESCU, Cîntecul nou la locuri de muncă 451

RADU OCTAVIAN MAIER, Un centru de ceramică ţărănească din Moldova 473

NOTE ŞI RECENZII

LUCIA MUREŞANU, Problema definiţiei folclorului muncitoresc . 481

EUGENIA CERNEA, Din problemele de cercetare a folclorului muncitoresc 497

IOSIF HERŢEA, Şuieraşul de cucută 503

EMANUELA BALACI, Cîteva observaţii asupra stilului în jocul popular romînesc. 509

SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, Poetica folclorului 515

EMILIA COMIŞEL, Romeo Ghircoiaşiu, *Contribuţii la istoria muzicii romîneşti* 519

Rev. etn. folc. t. 9, nr. 4—5 p. 319—524 Bucureşti, 1964.

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

Lw. 7983

https://biblioteca-digitala.ro

REVIEW OF ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 9 | 1964 | No 4—5

CONTENTS

STUDIES

Page

* * * Rumanian Ethnography and Folklore research in the years of people's power 321

NICOLAE RĂDULESCU, A folk-singer's new production of songs 335

MARIANA KAHANE, The prepentatonic basis of the melodies in Sub-Carpathian Oltenia 387

ROMULUS VULCĂNESCU, Representation of the hand in Rumanian folk ornamental art 413

MATERIALS

ALEXANDRU I. AMZULESCU, New songs at the place of work 451

RADU OCTAVIAN MAIER, A Moldavian centre of folk pottery 473

NOTES AND REVIEWS

LUCIA MUREȘANU, The problem of the definition of workers' folklore 481

EUGENIA CERNEA, Some problems related to the research of workers' folklore 497

IOSIF HERȚEA, The hemlock-made whistle 503

EMANUELA BALACI, Some remarks on the style of Rumanian folk dance 509

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, The poetry of folklore . . . 515

EMILIA COMIȘEL, Romeo Ghircoiașiu, *Contribution to a history of Rumanian music* 519

https://biblioteca-digitala.ro

ETNOGRAFIA ȘI FOLCLORISTICA ROMÎNĂ ÎN ANII DE DUPĂ ELIBERARE

Împlinirea a două decenii de la istoricul eveniment al Eliberării patriei noastre constituie un prilej de trecere în revistă a realizărilor obținute pînă acum în toate domeniile de activitate. În acest an, cînd în fața noastră stau atît bilanțul muncii pe care am depus-o cît și perspectivele muncii ce trebuie efectuată, apare mai clar decît oricînd faptul că succesele hotărîtoare pe care le-a obținut în acest răstimp poporul nostru pe tot frontul construcției socialiste au fost posibile datorită conducerii lui de către clasa muncitoare, în frunte cu Partidul Muncitoresc Romîn.

În anii de după Eliberare, cercetarea științifică, în condițiile revoluției culturale, a cunoscut, în ansamblul ei, la fel ca întreaga noastră cultură nouă, socialistă, o dezvoltare ascendentă neîntreruptă.

Alta a fost situația cercetărilor de cultură populară înainte de 23 August 1944. Statul burghez care a manifestat indiferență față de tendințele progresiste din știință și artă, a frînat dezvoltarea cercetării științifice, obligînd-o să lupte cu interminabile greutăți materiale și morale.

Trebuie menționat însă că, în pofida acestei situații, a existat și în trecut, datorită abnegației unor oameni de cultură și știință, un interes permanent pentru cercetarea culturii poporului nostru.

De la începuturile științei romînești se înscrie, în paginile celor mai de seamă cărturari, datorită bogăției și autenticității culturii populare romînești, cît și dragostei lor pentru popor, preocuparea pentru felul de trai și forma de cultură a poporului romîn. Cronicari ca Miron Costin și Ion Neculce, învățați ca Dimitrie Cantemir și Nicolae Golescu descriu cu multă însuflețire aspecte din cultura materială și spirituală a poporului nostru. Această tradiție de cercetare a fost continuată și dezvoltată, de-a lungul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, impunîndu-se în ansamblul culturii romînești prin : A. Russo, N. Bălcescu, B. P. Hasdeu, T. Burada, S. Fl. Marian, G. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu, Pamfile, I. Vulcan, A. Gorovei, N. Iorga ș.a. În același timp, mari creatori ca : A. Pann, V. Alecsandri, I. Creangă, M. Eminescu, P. Ispirescu, C. Porumbescu, G. Enescu, C. Brîncuși au văzut în operele poporului un

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 4—5, p. 321—334. București, 1964

https://biblioteca-digitala.ro

model de frumusețe și măiestrie artistică, folosindu-le ca izvoare de inspirație.

În general, cercetările de etnografie și folclor dinainte de Eliberare s-au desfășurat multă vreme izolat, prin străduințele personale ale acestor culegători harnici. Activitatea de culegere a fost în trecut una din formele cele mai răspîndite de manifestare a interesului pentru cultura populară. Culegerile de atunci alcătuiesc un material documentar extrem de bogat și unic în felul lui, util studiilor de istorie a culturii populare romîne.

O altă caracteristică esențială a cercetărilor de cultură populară înainte de Eliberare este efectuarea lor în cadrul restrîns al unor discipline științifice înrudite prin obiectul și metodele lor de investigație, discipline care urmăreau alte obiective decît cele ale etnografiei și folclorului. Printre aceste discipline își disputau întîietatea filologia, geografia și sociologia. Dezvoltarea cercetărilor de etnografie și folclor, în cadrul și sub tutela acestor discipline nu a fost lipsită de importanță ; ea a trebuit să plătească însă tribut filozofiei idealiste și să manifeste deficiențe teoretice și metodologice în interpretarea faptelor de cultură.

În ansamblul lor, filologii romîni, începînd de la B. P. Hasdeu și pînă la Ovid Densusianu și Aurel Candrea, au pus accentul pe studiul terminologiei de bază a fenomenului etnografic și folcloric. Filologii și lingviștii sînt cei care au ridicat și dezbătut problema definiției obiectului și relațiilor etnografiei cu etnologia și folclorul. La dispută au participat pe rînd B. P. Hasdeu, Gr. Tocilescu, Lazăr Șăineanu, Ovid Densusianu și alții, care au susținut primatul unei științe față de celelalte. Toate aceste dispute științifice, începute în secolul al XIX-lea, au continuat și în secolul al XX-lea, pînă la Eliberare. În pofida unor erori ideologice, explicabile în acea vreme, ele au adus precizări în problema lexicului etnografic și folcloric și a clarificării interferențelor între aceste discipline. Filologilor și lingviștilor li se datoresc multe lucrări de etnografie și folclor publicate în revistele timpului și în colecția editată de vechea Academie Română, *Din viața poporului romîn*, materiale ce prezintă o deosebită valoare informativ-documentară.

Tot în această vreme, în cadrul școlii geografice de la București (Sim. Mehedinți) și Cluj (G. Vîlsan) geografii au considerat etnografia și uneori chiar folclorul, ca științe ale culturii populare auxiliare geografiei. Îndeosebi etnografia a fost concepută cînd ca o antropogeografie (Sim. Mehedinți), cînd ca o geografie a culturii materiale și spirituale (G. Vîlsan). În prima interpretare, fenomenul etnografic, ca și cel folcloric, era determinat exclusiv geografic, în a doua redus numai la condițiile geografice ale cercetării. Cu toate exagerările și erorile de orientare, acest mod de a pune și rezolva problema etnografiei și a folclorului în cadrul geografiei, printre altele, a contribuit la o încadrare mai realistă a fenomenelor cercetate și a dus totodată în tratarea problemelor de cultură populară, la o mai adîncă diferențiere a etnografiei de folclor, îndrumînd etnografia mai mult spre cercetarea culturii materiale. În „Buletinul de geografie" s-au publicat în această perioadă numeroase articole de etnografie asupra așezărilor, construcțiilor sătești, ocupațiilor de bază (agricultură, păstorit, pescuit etc.), asupra drumurilor de transhumanță, a căilor de negoț etc.

https://biblioteca-digitala.ro

O contribuţie în plus a adus în studiul etnografiei şi folclorului şcoala sociologică de la Bucureşti (D. Gusti). Sociologii romîni încadraţi în această şcoală au întreprins cercetări complexe asupra culturii populare.

Cercetările etnografice de cultură materială şi spirituală au fost practic implicate şi dezvoltate în cercetarea sociologică. Ca ştiinţă particulară socială, etnografia studia cultura rurală romînă. Cercetarea complexă, de teren, a fenomenului social-cultural, pornea atunci de la datele furnizate mai ales de demografie, etnografie şi folclor. În această privinţă trebuie amintite acele lucrări apărute în publicaţiile şcolii sociologice „Arhiva pentru ştiinţă şi reformă socială", „Sociologia romînească" şi colecţia de monografii intitulată „Biblioteca de sociologie", care aduc în unele din aspectele lor o contribuţie metodică şi tematică în etnografie şi folclor. Mai importante pentru dezvoltarea etnografiei şi folclorului romînesc sînt lucrările lui H. H. Stahl, T. Herseni, Lucia Apolzan, Ştefania Golopenţia, C. Brăiloiu ş.a.

Dezvoltarea etnografiei şi folclorului în cadrul sociologiei a dus la un anumit specific de cercetare datorită aplicării metodei monografice. Etnografia şi folclorul au fost scoase din izolarea şi descriptivismul lor general, în care îşi fărîmiţau energiile, obiectul lor a început să fie pus în relaţie cu ansamblul vieţii sociale şi în corelaţie cu studiul celorlalte ştiinţe sociale ale culturii. Datorită lui D. Gusti se înfiinţează în 1936 muzeul etnografic în aer liber „Muzeul satului", instituţie culturală de tip skasen care a luat o dezvoltare muzeistică excepţională în anii puterii populare.

Spre deosebire de aceste cercetări de etnografie şi folclor, încadrate şi dependente de alte discipline ştiinţifice, încep în această perioadă să se dezvolte tendinţe tot mai accentuate de emancipare ale etnografiei şi folclorului ca ştiinţe social-istorice. La aceasta a contribuit, în bună parte, şcoala etnografică de la Cluj (G. Vîlsan şi R. Vuia). Promotorii acestei şcoli au dezvoltat o metodologie proprie despre studiul culturii populare, insistînd asupra legăturilor intrinsece ale etnografiei cu folclorul. R. Vuia, îndeosebi, a profesat în cadrul catedrei de etnografie şi folclor de la Universitatea din Cluj integrarea acestor două discipline într-una singură, punînd accentul pe necesitatea caracterului unitar al cercetării care trebuie să reflecte unitatea esenţială a culturii sătesti. Pentru acţiunea „de cunoaştere" şi „de salvare" a acestei culturi sătesti, considerate în general arhaice, s-au întreprins campanii speciale de teren în zonele istorico-etnografice ca Ţara Haţegului, Munţii Apuseni, Maramureş. Se iau acum măsuri de depozitare a materialului etnografic prin înfiinţarea în 1922 a „Muzeului etnografic al Transilvaniei" din Cluj, cu două secţii, una în pavilioane şi alta în aer liber şi se alcătuieşte o „arhivă documentară" de material folcloric, fotografic şi de desene, încă nevalorificată în studiile de etnografie regională transilvăneană. Pentru publicarea problemelor de muzeografie se crează un „Anuar" al muzeului, care se menţine în publicistica de specialitate ca organ de informare ştiinţifică documentară, pînă în zilele noastre. Tot în cadrul şcolii etnografice de la Cluj, ia fiinţă în 1940 „Cercul de studii etnografice" pentru discutarea problemelor ridicate de cercetarea ştiinţifică a culturii populare şi popularizarea rezul-

https://biblioteca-digitala.ro

tatelor acestei cercetări. Cu toată tendința de unificare a etnografiei cu folclorul manifestată de școala etnografică de la Cluj se remarcă în această vreme un început temeinic de organizare sistematică a culegerilor de folclor muzical și literar, prin înființarea în 1928 a „Arhivei de folclor a Societății Compozitorilor Romîni", condusă de C. Brăiloiu, și în același an a „Arhivei fonogramice a Ministerului Artelor" de sub îndrumarea lui G. Breazul, iar doi ani mai tîrziu a „Arhivei de folclor" de la Cluj sub îndrumarea lui I. Mușlea.

În ansamblul lor cercetările etnografice și folcloristice asupra culturii populare romîne întreprinse pînă la Eliberare nu au cuprins întreaga problematică științifică referitoare la cultura populară și aspectele ei majore și nici întregul teritoriu al țării.

După Eliberare, cercetările de etnografie încep să fie reorganizate în cîteva unități științifice și culturale cu profil propriu, dependente de Academia R.P.R. și Comitetul de stat pentru cultură și artă. Procesul de reorganizare sistematică, pe etape și în sectoare de activitate începe în 1949 și se desăvîrșește în 1963. În anul 1949 se creează „secția de artă populară" în cadrul Institutului de istorie a artei. Cercetarea folcloristică din țara noastră a fost reorganizată pe baze noi, prin înființarea în aprilie 1949 a „Institutului de folclor" din București, cu o secție la Cluj și puțin mai tîrziu prin înființarea „Institutului de istorie literară și folclor" al Academiei R.P.R., cu o „secție de folclor". În felul acesta au fost puse premisele pentru studierea temeinică a etnografiei și folclorului romînesc, pentru cercetarea și interpretarea în spiritul învățăturii marxist-leniniste a faptelor și fenomenelor de cultură populară. O dată cu aceasta etnografia și folcloristica romînească au intrat într-o nouă etapă de dezvoltare și au putut trece la abordarea unor probleme de cercetare esențiale, calitativ noi. În 1951 au fost create și alte subunități de cercetare etnografică în cadrul Academiei R.P.R. : „sectorul de artă populară" al Secției de artă a Filialei Academiei R.P.R. din Cluj. În 1954 s-a creat „sectorul de etnografie", unitatea științifică nucleu al cercetărilor de etnografie în Academia R.P.R., care s-a dezvoltat ca „secție de etnografie" pînă ce în anul 1963, prin contopirea ei cu Institutul de folclor, a dat naștere „Institutului de etnografie și folclor". Prin crearea acestui Institut un deziderat vechi al științei romînești s-a realizat abia în anii puterii populare. Cu toate acestea, procesul de creștere a activității etnografice a impus mai departe crearea încă a unui nou „sector de etnografie, artă populară și folclor" pentru cercetarea sintetică și comparativ-istorică a culturii popoarelor balcanice în cadrul „Institutului de studii sud-est europene".

În această organizare complexă se oglindește necesitatea crescîndă și efortul susținut al forurilor culturale superioare de a făuri o bază științifică marxistă, etnografiei și folcloristicei romîne, întemeiate pe principiile, ideologia și metodologia materialismului dialectic și istoric. Ceea ce caracterizează etnografia și folcloristica romînească de după Eliberare este lărgirea considerabilă a orizontului științific, amploarea, diversitatea, complexitatea și adîncimea cercetărilor, planificarea lor de perspectivă, ca și degajarea cu claritate a unei problematici și tematici științifice noi. Studiile și cercetările ies acum din cadrul profesionismului și amatoris-

https://biblioteca-digitala.ro

mului şi trec la considerarea faptelor şi fenomenelor de cultură populară în strînsa lor dependenţă de viaţa social-economică şi condiţionarea istorică. În această nouă etapă de dezvoltare, etnografia şi folcloristica romînească au eliminat progresiv manifestările neştiinţifice. În acelaşi timp a fost combătut pericolul vulgarizării, al interpretării mecanice şi dogmatice. O luptă perseverentă s-a dus împotriva diletantismului şi rutinei, a practicismului îngust care au constituit tendinţe ce s-au manifestat în etnografia şi folcloristica burgheză de la noi, îndeosebi în perioada dintre cele două războaie mondiale, cînd ca urmare a ascuţirii luptei de clasă, lupta ideologică dintre curentul progresist şi curentele retrograde în cultură a luat forme deosebit de acute. În acelaşi timp, în spiritul principialităţii marxiste au fost duse mai departe eforturile acelor oameni de ştiinţă înaintaţi din trecut care deşi lucrînd izolat şi fără un sprijin susţinut din partea oficialităţilor burgheze au lăsat o operă etnografică şi folclorică de valoare.

Cercetătorii ştiinţifici ai culturii populare, etnografii şi folcloriştii, deşi grupaţi în mai multe institute ale Academiei R.P.R. duc acum o activitate unitară şi coordonată prin planurile de muncă ştiinţifică dirijată de forurile ştiinţifice superioare ale Academiei R.P.R. precum şi de unele organe culturale cum este Comitetul naţional de antropologie şi etnografie. Între cercetătorii diferitelor institute s-au efectuat schimburi de experienţă, investigaţii comune de teren şi s-au publicat lucrări colective, ce exprimă concret această unitate şi coordonare. Astfel, secţia de etnografie a Institutului de etnografie şi folclor împreună cu secţia de artă populară a Institutului de istorie a artei au efectuat culegeri de materiale în vederea redactării unui tratat de „Artă populară". De asemenea, membrii secţiei au colaborat cu Centrul de cercetări antropologice al Academiei R.P.R. în vederea determinării componentelor cultural-istorice ale tipurilor antropologice din zona Pădureni şi din regiunea Oltenia, pornind de la studiul aşezărilor pastoral-agricole şi al mişcărilor de populaţie la procesul de transformare a vieţii social-culturale a grupelor de populaţie. S-au efectuat colaborări şi cu alte unităţi ştiinţifice cu profil etnografic din cadrul Comitetului pentru cultură şi artă.

Paralel cu cercetările îndrumate de Academia R.P.R., s-au întreprins cercetări asupra culturii poporului romîn şi de unele unităţi muzeistice. Printre marile muzee etnografice, în afara celor deja menţionate, trebuie amintite şi Muzeul de artă populară din Bucureşti, Muzeul etnografic al Moldovei din Iaşi, Muzeul Brukenthal din Sibiu, Muzeul regional al Banatului din Timişoara. Unele din aceste unităţi muzeistice editează şi publicaţii cu caracter periodic (anuare şi colecţii) sau cu caracter ocazional (mape, albume etc.).

În cadrul „secţiei de etnografie şi folclor" a Societăţii de ştiinţe istorice şi filologice, create în 1949, s-au organizat în Bucureşti şi filialele din ţară, cicluri de conferinţe asupra unor date, elemente şi aspecte etnografice şi folclorice în opera marilor creatori romîni, reflexele tematicei populare pe planul creaţiei majore.

În planul de cercetare al secţiei de etnografie a Institutului de etnografie şi folclor s-au înscris două categorii de preocupări : unele ce con-

https://biblioteca-digitala.ro

tinuă parţial cîteva probleme tradiţionale ale etnografiei romîneşti şi altele ce au apărut în mod necesar în condiţiile noi create de felul nou de viaţă şi forma de cultură socialistă din statul nostru.

Din prima categorie de probleme fac parte studiul etnogenezei şi al istoriei culturii poporului romîn. În acest domeniu s-au elaborat lucrări care au constituit un aport etnografic la rezolvarea unor cerinţe ale istoriografiei romîneşti. Studiul *Contribuţie la formarea culturii noastre populare şi a poporului romîn* prezintă comparativ-istoric dezvoltarea ocupaţiilor de bază şi a terminologiei lor populare, demonstrînd pe această cale aportul stratificărilor lingvistice în corelaţie cu formele de cultură corespunzătoare. Demonstrarea autenticităţii şi străvechimii elementelor de cultură materială la romîni a fost completată de studiul *Formelor străvechi de adăposturi pastorale la romîni* pe baza materialelor arheologice, etnografice şi a izvoarelor literare antice şi medievale, ca şi a surselor folclorice şi lingvistice. Tipurile de adăposturi analizate pledează pentru o tehnică arhitectonică locală care relevă un aspect de cultură materială a continuităţii istorice la romîni, din vremea dacilor pînă în vremea noastră. Tot atît de importante pentru studiul etnogenezei şi a istoriei culturii populare romîne sînt şi studiile asupra „agriculturii istorice" şi a *Viticulturii la romîni* care aduc noi contribuţii de fond în problema continuităţii cultural-istorice.

Însă în afara acestor probleme de ordin istoriografic, de paleoetnografie şi etnografie istorică, care răspundeau pînă nu de mult unor sarcini imediate ale etnografiei romîneşti s-au abordat paralel şi probleme referitoare la studiul formelor actuale de cultură materială. Cu această ocazie s-au alcătuit mici monografii tematice pe zone restrînse, pe regiuni sau pe întreaga ţară. În studiul „aşezărilor săteşti" a început o adevărată emulaţie între secţia de etnografie şi celelalte unităţi culturale cu profil etnografic. Din această emulaţie bibliografia problemei n-a avut decît de cîştigat. S-au redactat *Aşezările şi casa rurală din partea de nord-vest a Moldovei* în care se fixează tipologia acestor produse ale culturii materiale într-o zonă considerată de tranziţie între nord-vestul şi nord-estul ţării. În *Studiul aşezărilor şi casei în R.P.R.* pe baza morfologiei etnografice s-a conchis la unitatea de concepţie arhitectonică pe întregul teritoriu al ţării. Cercetări speciale asupra arhaismului unor forme de viaţă şi cultură în spiritul determinării conţinutului istoric al acestui arhaism se reflectă în *Studiul etnografic asupra satului Nucşoara.*

Problema agriculturii la romîni a fost reluată în perspectiva şi spiritul istoriografiei etnografice noi. Prima contribuţie a scos în evidenţă structura, formele şi funcţiunea *Agriculturii de munte* în care s-a urmărit să se arate că păstoritul nu s-a dezvoltat ca ocupaţie autonomă în viaţa poporului romîn, ci interdependentă cu agricultura şi uneori chiar ca anexă a agriculturii, fapt demonstrabil prin excelenţă în zonele de munte.

Un accent deosebit s-a pus pînă nu de mult pe cercetările etnografice asupra păstoritului la romîni, care s-au efectuat, printre altele, şi în cîteva zone pastorale necercetate încă, în vederea determinării caracterelor lor specifice. În *Păstoritul în Oltenia de vest* s-a prezentat şi subliniat în literatura de specialitate romînă importanţa istorică a păstoritului se-

https://biblioteca-digitala.ro

dentar (al ţăranilor liberi şi aserviţi) pentru studiul istoriei poporului romîn în perioada feudală. În *Păstoritul mocanilor bîrsani* s-a analizat pe materiale de teren şi arhivă o mare zonă de transhumanţă pastorală, urmărindu-se în timp efectele ei social-istorice.

Din seria problemelor corelate ocupaţiilor face parte şi studiul meşteşugurilor săteşti. Pentru întocmirea unor monografii tematice asupra meşteşugurilor săteşti s-au întreprins cercetări de teren în atelierele meşteşugăreşti individuale şi cooperativizate şi s-au despuiat parţial arhivele instituţiilor deţinătoare de documente referitoare la activitatea meşteşugărească din trecut. Pe baza materialelor culese s-au conceput şi s-au realizat parţial studii tematice referitoare la *Prelucrarea lemnului*, *Prelucrarea osului, pietrei şi metalelor*, *Vărăritul la romîni*, *Cojocăritul la romîni*.

Rezultatele parţiale ale cîtorva investigaţii speciale de teren au fost expuse în comunicări la sesiuni ştiinţifice (Seminarul romîno-sovietic de arheologie şi etnografie, Sesiunea Centrului de cercetări antropologice şi Sesiunea Institutului de etnografie şi folclor) în cadrul unor congrese internaţionale şi publicate în revistele de specialitate : „Studii şi cercetări de istoria artei", „Revista de folclor", „Revista de etnografie şi folclor" etc.

Dintre problemele care au apărut în condiţiile vieţii noastre noi, în planul de cercetare ştiinţifică al secţiei de etnografie s-au înscris cu precădere de cîţiva ani probleme legate de studierea vieţii contemporane, de cercetarea felului de trai şi a culturii poporului romîn în perioada de trecere la socialism şi de desăvîrşire a socialismului. Un loc deosebit s-a acordat acum cercetărilor asupra etnografiei clasei muncitoare. Studiul felului de trai şi al culturii muncitorilor industriali în trecut, cît şi în condiţiile producţiei industriale socialiste din ţara noastră a pornit de la cercetarea centrului siderurgic şi metalurgic Reşiţa. În tematica referitoare la etnografia clasei muncitoare s-au făcut cercetări comparative în regiunea petrolieră Valea Prahovei, în regiunea auriferă Săcărîmb etc. Este prevăzută extinderea cercetărilor şi la alte vechi centre muncitoreşti, precum şi la centrele noi create de regimul democrat-popular. Primele rezultate ale acestor cercetări au fost consemnate în studiul *Locuinţele muncitorilor reşiţeni în secolul al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea* în care se insistă asupra caracterului muncitoresc ce-l primeşte locuinţa sub impulsul noului factor, ocupaţia în fabrică, la început prin modificări funcţionale în legătură cu vechile elemente materiale constitutive ale locuinţei şi apoi prin apariţia unor elemente materiale noi (în construcţie, mobilier etc.) corespunzătoare noii situaţii. Şi în studiul *Activitatea artistică de amatori la muncitori în secolul al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea* se subliniază prezenţa unei vieţi artistice complexe la muncitori, încadrate în activitatea muzicală, corală, teatrală şi generală a culturii artistice naţionale, totodată subordonate luptei generale ideologice şi politice revoluţionare a clasei muncitoare.

Un loc deosebit a fost acordat în planul de cercetare al secţiei de etnografie, problemei studiului transformărilor economice şi culturale în viaţa ţărănimii colectivizate în Dobrogea, Transilvania şi Moldova. S-au întreprins pentru aceasta cercetări de teren, culegeri de materiale şi redac-

https://biblioteca-digitala.ro

tări parţiale de studii. Un prim studiu a avut în vedere *Elemente noi în viaţa ţăranilor colectivişti dobrogeni* în care s-a urmărit procesul de transformare social-culturală a vieţii şi concepţiei despre viaţă şi lume a ţărănimii colectivizate, pornindu-se de la schimbarea regimului de muncă, a regimului alimentar, a tipului de locuinţă şi mobilier, a portului popular.

Pe lîngă această problematică specială de etnografie tradiţională şi contemporană au intrat în preocuparea de viitor a secţiei de etnografie şi probleme de ordin strict teoretic, inclusiv metodologice şi de culturalizare. Din categoria problemelor teoretice au solicitat o atenţie deosebită cele referitoare la orientarea ideologică a cercetărilor de etnografie, ca şi cele referitoare la relaţiile dintre etnografie şi alte ştiinţe contingente, la problematica generală a etnografiei. Pentru adîncirea studiului problematicii istorice a etnografiei (al istoriei generale a etnografiei, al istoriei etnografiei marxiste, al istoriei etnografiei romîneşti) sînt în curs de efectuare cercetări asupra periodizării etnografice pe forme, genuri şi specii de cultură populară. Fundamentarea istorică a cercetărilor de etnografie s-a efectuat paralel, pe scară mică şi, în cazuri speciale, şi cu despuierea fondurilor de documente a arhivelor de stat şi a arhivelor muzeale. Rămîne însă ca această operaţie strict legată de activitatea de cercetare etnografică să fie întreprinsă, în viitor, pe scară mare şi generalizat, prin acordarea unor investiţii speciale şi utilizarea unor arhivişti profesionişti care să despoaie materialele tuturor arhivelor de stat din ţara noastră.

Ţelul final al cercetărilor etnografice trebuie să urmărească prezentarea la modul cel mai general a specificului naţional al culturii poporului romîn definindu-l şi în comparaţie cu cultura altor popoare vecine sau îndepărtate. În aceste condiţii, studiul multilateral al fenomenelor etnografice va ajuta şi la rezolvarea unor probleme practice ale construcţiei socialismului.

De domeniul cercetărilor speciale ţine şi necesitatea valorificării tradiţiei progresiste în etnografie prin considerarea critică, reeditarea unor opere ale etnografilor romîni de seamă şi prin reluarea, în spiritul cercetărilor ştiinţifice actuale, a unor probleme de muncă ale înaintaşilor mai puţin urmărite de cercetarea contemporană în ultimii ani.

Una dintre problemele majore care stau în faţa secţiei de etnografie o prezintă difuzarea şi popularizarea ştiinţei etnografice, a rezultatelor cercetării de etnografie în rîndurile oamenilor muncii pentru a cunoaşte şi preţui munca creatoare a poporului romîn. În 1957, Academia R.P.R. a iniţiat o colecţie „Studii de etnografie" în care au apărut pînă în prezent două lucrări ; prima *Opincile la romîni* în care se demonstrează cu argumente istorice străvechimea şi autenticitatea unor forme de „opinci carpatice" şi rolul pe care îl prezintă acestea în analiza celorlalte elemente conexe de port popular ; cea de a doua, *Arta populară pe valea Jiului*, descrie originea formelor şi evoluţia artei populare dintr-o zonă de interferenţe etnografice între două mari centre de cultură populară : Ţara Haţegului şi Oltenia de nord.

Printre realizările secţiei de etnografie, din ultimii ani, o atenţie deosebită merită două lucrări colective : capitolul *Romînii* scris pentru enciclopedia Popoarele lumii şi *Monografia etnografică Bicaz*, concepută şi redactată în trei mari părţi. Partea etnografică a *Monografiei Bicaz*

https://biblioteca-digitala.ro

este o lucrare vastă, realizată de un mare „Colectiv de etnografie", alcătuit în cadrul „Grupului de cercetări complexe Bicaz". În ea se efectuează o analiză multilaterală a întregii problematici şi metodologii etnografice romîneşti în lumina cercetărilor concrete noi, pe un bogat material cules într-o zonă istorico-etnografică de mici proporţii. Ea este totodată şi prima mare monografie etnografică realizată după Eliberare, care înfăţişează toate laturile vieţii şi culturii din fostele sate de pe fundul lacului de acumulare al hidrocentralei „V. I. Lenin" de la Bicaz. În cercetarea de teren efectuată mai mulţi ani pentru strîngerea materialului ca şi în dezbaterile pe marginea redactării s-a realizat un bogat schimb de experienţă ştiinţifică în etnografie, s-a închegat şi sudat munca întregului colectiv în spiritul concepţiei şi metodologiei noi, s-au reluat cercetările de tip monografic, punîndu-se accentul pe caracterul lor concret, complex şi realist.

O realizare importantă în activitatea secţiei de etnografie este introducerea sistemului generalizat de fişare a materialelor de teren, de arhive şi muzee, a desenelor şi fotografiilor documentare, după sistemul fişelor utilizate de folclorişti, şi depozitarea fişelor în arhiva Institutului ca documente ştiinţifice devenite bun cultural public.

Tot mai necesară a devenit în ultima vreme sarcina alcătuirii unui tratat de sinteză asupra „Etnografiei romîneşti" care să satisfacă cerinţele culturale interne ale ştiinţei romîneşti şi cererile culturale externe în domeniul informaţiei etnografice. Pe aceeaşi linie a necesităţilor culturale este şi alcătuirea urgentă a unui „Atlas etnografic şi folcloric" care să consemneze starea de fapt a materialului etnografic şi folcloric contemporan existent încă pe teren.

O privire retrospectivă asupra a ceea ce s-a înfăptuit în folcloristica romînească în cei 20 de ani care au trecut de la Eliberarea ţării, dovedeşte varietatea şi multilateralitatea problemelor şi preocupărilor care au solicitat atenţia şi forţele cercetătorilor Institutului de etnografie şi folclor. Principalele probleme abordate pînă acum ar putea fi grupate în funcţie de cîteva linii principale :

Valorificarea critică a moştenirii folcloristicii înaintate din trecut. Luînd ca bază indicaţiile partidului cu privire la valorificarea tradiţiei progresiste a trecutului nostru cultural, lucrătorii ştiinţifici ai Institutului au întreprins cercetări de istoriografie folcloristică şi muzicologică, de studiere a documentelor folclorice de arhivă, acţiuni de reconsiderare a unor figuri de culegători ai cîntecului popular din trecut. Printre lucrările consacrate acestor probleme se cuvine citată reeditarea, în notaţie lineară, a „Cîntecelor de lume" ale lui Anton Pann — lucrare care a obţinut premiul Academiei R.P.R. — ca şi publicarea unor colecţii alcătuite de cercetători ai folclorului nostru dinainte de 23 August, ca D. G. Kiriac, B. Bartók, N. Lighezan, T. Brediceanu.

Sarcina cea mai importantă, care a mobilizat efortul principal al lucrătorilor Institutului o reprezintă culegerea şi cercetarea sistematică a folclorului actual al poporului nostru. Această sarcină a concentrat volumul cel mai mare de forţe ştiinţifice şi s-a desfăşurat pe numeroase planuri. A fost concepută şi iniţiată colecţia „Folclorul Republicii Populare Romîne", după un plan monografic de adîncime. În vederea realizării aces-

https://biblioteca-digitala.ro

tui obiectiv, s-a trecut la coordonarea eforturilor reunite ale cercetătorilor din sectoarele de folclor ale Institutului : muzică, literatură şi coregrafie populară, prin constituirea colectivelor monografice de cercetare a folclorului din mai multe regiuni ale ţării. Alături de importanta contribuţie de material pe care o aduc, monografiile, în curs de elaborare, au constituit un prilej de perfecţionare a metodei de lucru, punînd în evidenţă necesitatea îmbinării studiului diacronic cu cel sincronic şi a cercetării de teren cu cercetarea fundamentală. Lucrările monografice : Hunedoara, Clejani, Năsăud, Muscel, Moldova de Nord, Oltenia Subcarpatică — dintre care primele trei sînt încheiate — au prilejuit o amplă desfăşurare de forţe cu care s-a mers la studiul de analiză adîncită şi de concluzii ţintind esenţa fenomenelor folclorice în complexitatea, conexiunea şi specificul lor.

Pentru a pune la îndemîna maselor largi bunurile folclorice, au fost alcătuite şi tipărite sub îngrijirea Institutului o serie de antologii muzical-poetice de popularizare, cum sînt : *200 cîntece şi doine*, *Vechi cîntece de viteji*, mai multe antologii literare (printre care aceea de *Balade populare* în 3 vol., precedate de un studiu introductiv) şi coregrafice, precum şi antologii regionale (*132 cîntece şi jocuri din Năsăud*, *Antologie folclorică din ţinutul Pădurenilor Hunedoara*).

Un alt grup de probleme este reprezentat de cercetările aprofundate asupra unui gen sau a unei specii folclorice. Astfel, cercetătorii Institutului au abordat studiul baladei atît sub aspectul ei literar cît şi sub cel muzical, studiul doinei, al jocului, al cîntecelor de copii, al basmului şi snoavei. Rezultatele şi concluziile au format obiectul unor contribuţii ştiinţifice ale cercetătorilor, publicate în „Revista de folclor", cît şi în alte reviste de specialitate din ţară şi de peste hotare.

Un rodnic principiu călăuzitor al activităţii ştiinţifice a Institutului îl constituie legătura nemijlocită a cercetării teoretice cu realitatea folclorică vie, atenţia specială acordată vieţii de astăzi şi fenomenelor de folclor contemporan. În acest cadru un loc deosebit a fost acordat cercetării folclorului nou al poporului nostru, ca şi punerii în lumină a transformărilor complexe ce au avut loc în folclorul tradiţional, ca urmare a schimbărilor radicale petrecute în modul de viaţă şi în felul de a gîndi al maselor muncitoare. Pe această linie au fost întreprinse cercetări muzicale şi literare asupra cîntecului şi poeziei populare noi (colecţia „Cîntece populare noi", 1959), asupra elementelor noi în dansul popular contemporan etc. Cercetările au scos în evidenţă faptul că folclorul nostru contemporan — unde, alături de creaţii mai vechi îndrăgite de mase, întîlnim opere create sub ochii noştri şi care reflectă viaţa nouă a poporului — constituie expresia evoluţiei firesti a faptelor. Cîntecul nou, ca fenomen general constatat, dovedeşte că — departe de a dispărea o dată cu ridicarea nivelului de trai al poporului — folclorul îşi continuă existenţa în condiţiile vieţii lipsite de exploatare.

O altă realizare importantă a folcloristicii noastre în anii de după Eliberare a fost clarificarea, de pe poziţia filozofiei marxiste, a unor concepte fundamentale ale domeniului, cum ar fi bunăoară conceptul de folclor, privit în mod îngust de către ştiinţa idealistă. Ca urmare, s-a putut

https://biblioteca-digitala.ro

trece, pentru prima oară în folcloristica noastră, la cercetarea sistematică a folclorului altor categorii sociale decît ţărănimea, de pildă la studierea cîntecului muncitoresc revoluţionar sau a folclorului orăşenesc. Rezultatele acestor cercetări s-au concretizat, printre altele, în volumul recent apărut *Spre lumină. Culegere de cîntece revoluţionare.*

În cadrul cercetărilor de folclor muzical a fost inclusă şi problema organologiei muzicii populare. Studiile întreprinse în această direcţie au permis publicarea unui volum referitor la instrumentele muzicale ale poporului nostru, lucrare distinsă cu premiul Academiei R.P.R.

O atenţie specială a fost acordată problemei elaborării unor instrumente fundamentale de cercetare. Astfel, sectorul literar al Institutului de etnografie şi folclor a iniţiat realizarea catalogului tipologic al prozei noastre populare. Din această lucrare de amploare şi importanţă capitală, a fost încheiat pînă în prezent capitolul de basme despre animale ; în curs de elaborare se află capitolele privitoare la legendele populare, la snoave şi la basmele propriu-zise. O dată cu imaginea de ansamblu pe care o va da, ca o primă concluzie asupra prozei populare romîneşti, această lucrare va pune în circuitul studiilor internaţionale de specialitate întreg materialul de proză populară romînească cunoscut, organizat pe baza sistemului de clasificare tipologică Aarne-Thompson.

O operaţie deosebit de însemnată, în curs de efectuare la sectorul muzical, o constituie depistarea şi fişarea tuturor melodiilor populare din tipărituri. Una dintre cele mai serioase probleme ale cercetării muzicii populare, clasificarea tipologică a melodiilor, se va apropia în bună măsură de rezolvare o dată cu încheierea operaţiilor iniţiate de fişare tematică a arhivei muzicale şi de transcriere sistematică a întregului fond de înregistrări sonore muzicale aflate în colecţiile Institutului. La aceasta au contribuit atît dezbaterile care au avut loc cu privire la metoda de cercetare în folclor şi la cel mai adecvat sistem unitar de reprezentare grafică a melodiilor populare, cît şi adoptarea generalizată a unui sistem de notare relativă a muzicii populare, fapt ce constituie o realizare a sectorului muzical al Institutului.

Importanţa practică şi metodologică a tuturor acestor operaţii se detaşează şi mai bine dacă avem în vedere faptul că, raportînd această consideraţie pe plan internaţional, Institutul de etnografie şi folclor este posesorul uneia dintre cele mai bogate colecţii documentare de specialitate. Institutul are în păstrare o serie de documente culese înainte de înfiinţarea sa, la care s-au adăugat în permanenţă acelea recoltate pe baza unor extinse acţiuni de culegere, întreprinse, în diferite regiuni, zone şi localităţi din ţară, de către cercetătorii săi. În momentul de faţă, după o evaluare aproximativă, numai numărul documentelor sonore (înregistrate pe cilindri de fonograf, discuri de gramofon şi benzi de magnetofon) din arhiva Institutului se ridică la aproape 60 000 piese.

Într-o situaţie cu totul specială s-a aflat sectorul de coregrafie al Institutului, sector care la înfiinţarea sa s-a văzut pus în situaţia de a-şi crea, de la început, baza ştiinţifică necesară, întrucît o asemenea bază nu existase pînă atunci. Printr-o muncă susţinută membrii sectorului coregrafic au izbutit să facă în prezent din cercetarea dansului popular

https://biblioteca-digitala.ro

o disciplină cu o bază ştiinţifică trainică, susceptibilă de a contribui la progresul folcloristicii noastre. Elaborîndu-şi un sistem propriu de notaţie stenografică a dansului popular, sectorul coregrafic şi-a constituit în scurtă vreme o bogată arhivă de culegeri. De curînd a fost luat în studiu sistemul de notaţie kinetografică Laban-Knust, fapt care deschide perspective mai largi de afirmare pe plan internaţional a rezultatelor cercetării coregrafiei noastre populare.

O sarcină de o însemnătate esenţială pentru folcloristica noastră o reprezintă alcătuirea bibliografiei complete a folclorului romînesc, dezideratul a cărui lipsă a fost de mult simţită şi pe care cercetătorii din trecut au încercat să o suplinească în parte. La realizarea acestui obiectiv fundamental nu s-a putut trece însă decît după 23 August cînd s-a pus în cadrul Institutului nostru problema realizării bibliografiei exhaustive a etnografiei şi folclorului romînesc. Din această lucrare de anvergură a fost încheiat primul volum cuprinzînd referinţe asupra materialelor apărute între anii 1800 — 1891.

La desfăşurarea în condiţii optime a muncii cercetătorilor Institutului un aport important revine asigurării bazei tehnico-materiale. Activitatea de cercetare se sprijină astăzi pe condiţii materiale mult superioare, la înălţimea nivelului general de dezvoltare a tehnicii mondiale. Modernul studio acustic al Institutului şi bogata dotare cu aparatură de înregistrare sonoră şi foto-cinematografică constituie o dovadă pentru sprijinul tehnico-material de care se bucură cercetarea ştiinţifică a folclorului în noile condiţii create în R.P.R. Înregistrarea magnetică a devenit de mult un element esenţial al muncii de culegere a muzicii şi literaturii populare, iar la sectorul coregrafic s-a generalizat în ultima vreme aplicarea sistematică a metodei de cercetare cu ajutorul înregistrării dansurilor pe peliculă cinematografică.

Una din direcţiile deosebit de importante către care s-au îndreptat studiile de folclor a fost aceea a abordării în spirit marxist a problemelor teoretice, de orientare şi metodologie generală a cercetărilor. După 23 August 1944, folcloristicii noi i-a revenit sarcina elucidării materialiste a aspectelor legate de teoria şi interpretarea generală a folclorului. Printre problemele mai însemnate care au constituit obiectul unor studii ale cercetătorilor citäm : tradiţia şi înnoirea, procesul de creaţie şi grupurile folclorice, caracterul colectiv al creaţiei populare, metoda de cercetare în folcloristică, factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare, metodologia cercetării prozei populare, substratul istoric al operei folclorice, clasificarea morfo-tipologică a jocurilor, folclorul şi problemele genezei şi istoriei poporului romîn etc.

O dezvoltare apreciabilă au cunoscut studiile de structură care formează un alt grup principal de probleme tratate de cercetătorii Institutului. Preocupările de această natură au fost îndreptate către : raportul structural dintre versul şi melodia populară, studiul structural al unor genuri, probleme de compoziţie şi stil în poezia populară tradiţională şi nouă, structura unor tipuri de joc popular, stiluri coregrafice regionale, studiul unor elemente structurale şi studii asupra evoluţiei unor stiluri muzicale etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Studiile de structură, îmbinate cu studiul genurilor şi cu cel regional monografic, au creat posibilitatea realizării unor lucrări cu caracter sintetic, de absolută necesitate pentru lucrătorii specialişti : contribuţia la vol. I al tratatului de *Istoria literaturii romîne*, precum şi redactarea unui *Manual de folclor romînesc* la cererea I.F.M.C.

Toate acestea au deschis drumul pentru extinderea ariei de cercetare la folclorul altor popoare, au pus problema studiilor de folclor comparat care se situează printre sarcinile de perspectivă ale Institutului. Un început în acest sens a fost făcut prin cercetarea folclorului unor minorităţi naţionale din ţara noastră.

Un rol deosebit de important în publicarea rezultatelor activităţii de cercetare revine revistei Institutului. Apărînd cu începere din anul 1956, revista a reuşit să centralizeze eforturile a numeroşi lucrători ştiinţifici, manifestîndu-se astfel ca o prezenţă vie în folcloristica noastră. Publicarea în paginile acestui organ a numeroase studii şi articole, atît ale cercetătorilor din Institut cît şi ale unor specialişti din afară şi de peste hotare, a contribuit la ridicarea prestigiului ştiinţei noastre folcloristice, la întărirea contactelor ei cu disciplinele ştiinţifice înrudite şi cu folcloristica din alte ţări.

În activitatea de popularizare şi valorificare a muzicii, literaturii şi dansului popular, ce constituie unul din obiectivele sale, Institutul de etnografie şi folclor întreţine o legătură permanentă cu instituţii culturale cum sînt : Casa centrală a creaţiei populare, Casele regionale ale creaţiei populare şi Radiodifuziunea romînă, împreună cu care a organizat diferite concursuri de creaţie pentru artiştii populari ; Institutul participă de asemenea la activitatea de îndrumare a artiştilor amatori locali, cu prilejul diferitelor manifestări cultural-artistice. În acelaşi timp, în scopul răspîndirii celor mai valoroase creaţii populare şi spre a face cunoscută activitatea ştiinţifică a folcloriştilor noştri, Institutul a organizat, în colaborare cu Radiodifuziunea, un ciclu de emisiuni „Din arhiva Institutului de etnografie şi folclor", iar cercetătorii au susţinut, în cadrul C.R.C.S., un lectorat de folclor.

În anii de după Eliberare, folcloristica romînească a progresat cu paşi repezi, ajungînd să se impună prin realizările sale atît pe plan intern cît şi pe plan internaţional şi să contribuie în acest fel la creşterea continuă a prestigiului de care se bucură peste hotare ştiinţa şi întreaga cultură romînească. Aprecierea deosebită cîştigată de folcloristica noastră în faţa lumii ştiinţifice a făcut ca ţara noastră să fie desemnată ca gazdă a unor importante manifestări folcloristice internaţionale, cum a fost cea de a XII-a Conferinţă anuală a I.F.M.C., care a avut loc la Sinaia în 1959 şi Festivalul folcloric al ţărilor balcanice şi din zona Mării Adriatice, ţinut la Bucureşti în anul 1962. Prezenţa pe plan internaţional a folcloristicii romîneşti a fost asigurată atît prin studii şi articole ale cercetătorilor Institutului apărute peste hotare în diverse publicaţii cu profil de specialitate cît şi prin participarea efectivă la o serie de manifestări ştiinţifice internaţionale.

În ceea ce priveşte folcloristica, planul de perspectivă al Institutului a preconizat dezvoltarea cercetărilor de istoriografie comparată din care

https://biblioteca-digitala.ro

au fost abordate pînă în prezent studiul genezei şi evoluţiei muzicii populare romîneşti. Concomitent vor fi continuate şi adîncite cercetările de structură, ca şi studiile pe probleme teoretice generale care au o deosebită importanţă în etapa actuală. Pe planul cercetărilor de teren va fi extinsă şi mai mult acţiunea de culegere metodică a materialelor din zonele mai puţin cunoscute. Se prevede publicarea lucrărilor definitivate din colecţia „Folclorul R.P.R.", ca şi ducerea la bun sfîrşit a monografiilor regionale în curs de elaborare. O atenţie specială va fi acordată continuării în cele mai bune condiţii a instrumentelor fundamentale de lucru : *Bibliografia etnografiei şi folclorului romînesc*, *Catalogul tematic al muzicii populare*, *Catalogul poveştilor populare* precum şi începerea *Catalogului tematic al liricii populare şi al colindelor*. În acelaşi timp, în faţa cercetătorilor Institutului se pune problema realizării unor sarcini deosebit de importante cum sînt : *Corpusul etnografic*, *Corpusul folcloric* şi *Colecţia de studii de etnografie şi folclor*.

Realizările obţinute pînă în momentul de faţă trebuie să constituie un stimulent şi un punct de plecare pentru ducerea la bun sfîrşit a sarcinilor însemnate ce revin etnografiei şi folcloristicii, în lumina directivelor trasate de către Congresele al II-lea şi al III-lea al P.M.R. cercetării ştiinţifice din patria noastră. Studierea culturii maselor este chemată să aducă o contribuţie de seamă la cercetarea istoriei poporului nostru, la cunoaşterea vieţii lui materiale şi spirituale de-a lungul diferitelor perioade istorice şi orînduiri social-economice, la reliefarea luptei lui de veacuri împotriva exploatării, ca şi la evidenţierea transformărilor profunde care s-au petrecut în viaţa maselor în procesul istoric-revoluţionar de construire a noii orînduiri. În acelaşi timp, pe temeiul adîncirii continue a studiilor etnografice şi folcloristice, a cunoaşterii din ce în ce mai temeinice a trăsăturilor specifice proprii vieţii poporului nostru, vom putea înţelege şi preţui în adevărata ei lumină şi valoare contribuţia poporului la opera de făurire a culturii naţionale, ca şi la patrimoniul general al culturii universale.

Această prezentare sumară se referă doar la cîteva din aspectele şi problemele dezvoltării cercetărilor de etnografie şi folclor după 23 August 1944, trecînd în revistă unele din principalele realizări şi deziderate ştiinţifice ale Institutului de etnografie şi folclor. Avîntul general pe care l-a luat după Eliberarea ţării întreaga noastră cultură a cuprins, cum era firesc, şi domeniul etnografiei şi folcloristicii. Numai în anii puterii populare etnografia şi folcloristica au dobîndit locul ce li se cuvine în ansamblul vieţii ştiinţifice de la noi şi s-au putut ridica la nivelul unor discipline de o reală actualitate şi utilitate pentru popor. La baza tuturor realizărilor repurtate pînă în prezent, a tuturor succeselor, se află îndrumarea preţioasă primită din partea P.M.R., condiţiile optime pe care partidul nostru şi statul democrat-popular le-au creat pentru progresul ştiinţei şi culturii în ţara noastră. Cercetătorii Institutului de etnografie şi folclor întîmpină marele eveniment al împlinirii a 20 de ani de la Eliberare cu realizări concrete şi cu dorinţa plină de elan de a continua şi dezvolta în spirit creator cuceririle obţinute pînă acum, pentru a contribui astfel la înflorirea ştiinţei şi culturii noastre noi, la procesul de desăvîrşire a construcţiei socialiste în patria noastră.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚIA DE CÎNTECE NOI A UNEI ARTISTE POPULARE: GHEORGHIȚA RISTEA

— Contribuție la studierea aspectului muzical al problemei —

NICOLAE RĂDULESCU

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

15—IV—1964

Cîntecul nou este unul dintre fenomenele cele mai caracteristice ale folclorului nostru contemporan. Apariția și dezvoltarea lui este strîns legată de mersul revoluției populare din țara noastră. Marile prefaceri care au transformat din temelii fața patriei au avut un răsunet profund în viața oamenilor, în conștiința lor. O dată cu schimbarea bazei social-economice a început să se schimbe și felul de a gîndi al oamenilor muncii, a început procesul făuririi noii conștiințe, socialiste. Ca element de suprastructură, folclorul se integrează în acest proces contribuind activ la înfăptuirea și desăvîrșirea lui. Noua creație artistică populară este un factor de seamă al formării conștiinței sociale noi. Cîntecele, strigăturile, poeziile noi oglindesc, în imagini proprii reflectării artistice, viața nouă, lipsită de exploatare a poporului nostru, lupta lui pentru construirea și desăvîrșirea orînduirii socialiste.

În anii puterii populare viața artistică a milioanelor de oameni ai muncii din țara noastră a luat un puternic avînt. Prin vasta operă de culturalizare a poporului, inițiată și îndrumată de partid: lichidarea analfabetismului, generalizarea învățămîntului școlar gratuit, răspîndirea cunoștințelor științifice despre lume, contactul cu cartea și cultura înaintată — gradul de cultură a maselor a atins un nivel necunoscut la noi în trecut. Prin aceasta au fost create pentru oamenii muncii premisele unei activități artistice bogate și multilaterale. Numeroși oameni ai muncii sînt antrenați și stimulați în activitatea de interpretare și creație. În fața lor sînt deschise astăzi perspective largi de afirmare. Sînt numeroase formațiile și concursurile în care artiștii populari au posibilitatea să-și desfășoare activitatea: brigăzi și echipe artistice, ansambluri de amatori și profesioniste, concursuri de interpretare și creație, emisiuni de radio

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 4—5, p. 335—385, București, 1964

https://biblioteca-digitala.ro

şi televiziune, presa, colecţii de folclor etc. Grija acordată de statul democrat-popular bunurilor artistice ale poporului se vădeşte şi în existenţa unor instituţii cum sînt Casele creaţiei populare şi Institutul de etnografie şi folclor, a căror menire este strîngerea şi valorificarea, respectiv culegerea şi studierea creaţiei artistice a maselor populare din ţara noastră. Elanul artistic al oamenilor muncii se manifestă în prezent în forme dintre cele mai variate, care prezintă un interes deosebit pentru cercetarea folclorică. Aportul creatorilor populari la dezvoltarea culturii noastre socialiste, la îmbogăţirea moştenirii tradiţionale şi la conturarea unor noi moduri de realizare artistică, se cere studiat şi pus în lumină.

Noua creaţie populară este un fenomen de însemnătate actuală, cu care cercetătorul vine astăzi în contact permanent. Studierea cîntecului popular nou — parte integrantă a folclorului nostru contemporan — este indispensabilă omului nou de ştiinţă pentru ca acesta să ajungă la perspectiva cuprinzătoare, multilaterală, a realităţii folclorice.

În rîndul problemelor ridicate de cercetarea cîntecului nou un interes deosebit îl prezintă lămurirea aspectelor legate de latura muzicală, aspecte care privesc geneza şi evoluţia stilului melodic al cîntecelor noi. Plecînd de la aceste considerente vom urmări, în cele ce urmează, aspecte ale evoluţiei muzicale a repertoriului la o informatoare de cîntece noi. Vom face acest lucru pe baza examinării analitice-comparative a cîtorva exemple concrete, din care vom tinde apoi să desprindem unele concluzii cu caracter mai larg. Intenţia care ne-a animat a fost aceea ca, prin ilustrarea unui caz particular socotit de noi tipic, să contribuim la lămurirea problemelor ridicate de folclorul muzical contemporan.

Am ales în acest scop repertoriul cîntăreţei Gheorghiţa Ristea. În această alegere ne-a călăuzit convingerea că ea reprezintă un caz tipic de informatoare — creatoare contemporană, convingere clădită pe următoarele considerente : a) conţinutul creaţiei sale reflectă interese esenţiale, progresiste ale maselor de oameni ai muncii din ţara noastră, avînd ca atare caracter popular ; b) în creaţia ei întîlnim unele elemente ale stilului orăşenesc profesionist ce vădesc tendinţa folclorului de a se apropia treptat de creaţia artiştilor profesionişti ; c) în modul de vehiculare a repertoriului la această cîntăreaţă întîlnim, în anumite momente, mijloacele noi de circulaţie şi afirmare : ansamblurile de amatori, concursurile de creaţie, radioul, presa, înregistrările pe discuri.

În afară de considerentele arătate, alegerea ne-a fost indicată şi de calităţile muzicale ale informatoarei : voce plăcută şi cu resurse, auz muzical fin, o bună memorie muzicală, inteligenţă şi spontaneitate artistică.

★

Gheorghiţa Ristea s-a născut în anul 1927 în comuna Scundu din Raionul Drăgăşani, Regiunea Argeş, într-o familie de ţărani săraci aşezată în sat de multă vreme : „familia mea je de acolo, din moşi strămoşi[1]". Oameni nevoiaşi, părinţii munceau din greu ca să se poată întreţine pe

[1] i. 24958 C.I.E.F.

https://biblioteca-digitala.ro

dînșii și pe cei opt copii. Proprietatea boierească acaparase aproape întreaga suprafață cultivabilă a comunei : „ieŗeau mulți moșieri pe capu' oamenilor : Costică Avramescu, Drăghičescu, Ioniță Trancu"[2]. Pentru muncile agricole, moșierii foloseau mîna de lucru locală. Condițiile în care țăranii lucrau pe moșia boierească erau dintre cele mai grele. Retribuiți insuficient pentru truda lor, cîștigul pe care-l agoniseau astfel nu le ajungea nici pentru satisfacerea necesităților minime ale traiului. Acasă, tabloul mizeriei era dezolant : „cînd stăteam la masă zičeai că sîntem niște șoareči[3]". Iată cum evocă informatoarea, într-unul din cîntecele ei (mg. 1785 a), viața de lipsuri și sărăcie a familiei sale în trecut : „Frunzuliță mugurel, /Cînd eram eu mititel/ Și taica mai tinerel,/ Multe mai știu de la el :/Că din greu muncea, sărmanul,/ Nimeni nu-l plătea cu anul". Din cauza tipului de sol puțin prielnic agriculturii, economia satului se bazanu atît pe cultivarea pămîntului, cît pe alte îndeletniciri : pomicultura (cu precădere a prunilor), viticultura, avicultura, creșterea vitelor. Greutățile materiale ale traiului muncitorilor agricoli făceau ca nevoia de brațe de muncă să fie acut resimțită, de aceea în familiile sărace din sat munceau toți, chiar și copiii. La vîrsta de cinci ani Gheorghița îngrijea de păsări, iar mai tîrziu a păscut vitele boierului. Încă de pe atunci a manifestat înclinații către muzică : „la șapte ani mer eam pe cîmp cu vačile și cîntam... Ieŗeam o mucoasă, cîntam prin deal cu oile... Io cînt de cînd ieŗeam mică : șapte, nouă ani[4]". Mai tîrziu, amintirea dureroasă a copilăriei, petrecută ca slugă la boier, o vom găsi prezentă în creația ei (mg. 1728 h) : „Cînd eram copil în sat/ Am trudit pe la bogat ;/ Toată vara alergam/ Cu nimic nu m-alegeam". Din punct de vedere al evoluției sale artistice anii copilăriei în sat sînt o etapă foarte importantă deoarece impresiile acumulate atunci au constituit fondul de bază al personalității sale artistice, fond pe care s-au grefat ulterior alte elemente. Esența acestui fond o constituie graiul muzical regional oltenesc, mai precis nord-oltenesc, vîlcean, cu anumite trăsături caracteristice : stil vocal ornamentat, melodică dezvoltată, ritmică mult influențată de joc, existența tipului doină liber executată, particularități specifice de emisie și interpretare etc. Or, comparativ cu alte comune, Scundu și-a păstrat relativ mai mult specificul folcloric datorită, în parte, și așezării sale lăturalnice față de căile de comunicație. În acest chip Gheorghița Ristea a crescut într-un mediu folcloric puternic, viu și original.

În al patrulea deceniu al veacului, procesul de pauperizare a țărănimii sărace se adîncea. Ajunși la sapă de lemn, tot mai mulți dintre ei luau drumul orașului, sporind rîndurile proletariatului. Migrația era îndreptată îndeosebi spre bazinul carbonifer al Văii Jiului și spre centrele economice mari : Craiova, Ploiești, București. O dată cu boala și moartea mamei, forța de muncă a familiei Ristea a fost serios descumpănită iar copiii mai mari s-au văzut siliți să se întrețină singuri. Urmînd calea bătută de mulți consăteni ai ei, Gheorghița Ristea a pornit la oraș. Așa a ajuns, la vîrsta

[2] i. 24958 C.I.E.F.
[3] i. 24958 C.I.E.F.
[4] i. 24958 C.I.E.F.

https://biblioteca-digitala.ro

de 14 ani, în București. De acolo a luat-o un unchi la Focșani, unde a stat slujnică vreme de 4 ani. La Focșani a venit Gheorghița pentru prima oară în contact direct cu comuniștii, intrînd — după eliberare — în rîndurile U.T.C.-ului. În toamna anului 1944 se întoarce în București : „am fugit de la unkiu'meu din cauza mizeriei[5]". Cînd iau naștere brigăzile de muncă patriotică ale tineretului, Gheorghița Ristea se înrolează în ele lucrînd pe șantierul de la Livezeni, la Hunedoara, la fosta fabrică A.P.A.C.A. Tot în acea perioadă Gheorghița Ristea devine membră a P.C.R. Puțin mai tîrziu intră în producție pentru a se califica țesătoare. Dacă transcriem aceste momente ale biografiei sale o facem deoarece considerăm că perioada aceasta a jucat un rol hotărîtor în viața cîntăreței noastre. Trăind conștient marile evenimente revoluționare din acei ani, Gheorghița Ristea a căpătat înțelegerea fenomenelor noi ale actualității și a evoluat către o viziune artistică contemporană. În plină desfășurare a revoluției populare s-a putut plămădi impulsul creator care stă la baza unora dintre cîntecele sale. Paralel cu munca de calificare, Gheorghița a început să activeze ca interpretă de muzică populară în brigada artistică a întreprinderii, iar mai apoi într-un ansamblu de amatori. Încă de atunci au început să se manifeste, în repertoriul executat de ea, unele tendințe înnoitoare. În perioada care a urmat, preocupările sale pentru creație devin mai accentuate. Ca interpretă amatoare, Gheorghița Ristea a susținut o bogată activitate interpretativă, executînd atît cîntece cunoscute cît și propriile sale cîntece. A participat la diferite manifestări de promovare a creatorilor amatori de folclor, cum ar fi concursurile organizate de către Casa Centrală a creației populare în colaborare cu Institutul de folclor și cu Radiodifuziunea, la care a obținut premiul II în anul 1961 și premiul III în 1963. O parte din cîntecele ei au fost popularizate prin emisiuni de radio[6] și înregistrări pe discuri[7]. Ea însăși este o răspînditoare a creațiilor sale pe care le interpretează, cu diferite prilejuri, în București și în comuna natală[8].

★

În continuare, vom trece la urmărirea cîtorva aspecte concrete mai reprezentative prin care Gheorghița Ristea poate fi socotită cîntăreață — creatoare folclorică.

Să stabilim mai întîi calea pe care cîntăreața a ajuns în orizontul creației. Așa cum se desprinde din biografie, impulsul hotărîtor i-a fost dat de contactul și înțelegerea marilor prefaceri ale revoluției populare din țara noastră. Împrejurările pe care le-a trăit conștient, viața în producție, colectivul în mijlocul căruia muncea, toate acestea au constituit *factorul obiectiv, determinant*, al începerii creației sale. Conștiința înaltei semnificații a activității zilnice de producție pentru făurirea noii orînduiri, conștiința participării efective a ei la această acțiune au jucat rolul de

[5] i. 24958 C.I.E.F.

[6] i. 24958 C.I.E.F.

[7] disc „Electrecord" EPA 2983—2 („Ce-o avea neica cu mine") și EPA 3019—1 („Cîntecul primului cosmonaut").

[8] v. fișa de înreg. mg. 1631 I z, 1631 II f și i. 24958 C.I.E.F.

https://biblioteca-digitala.ro

imbold decisiv. Apare astfel clar conturată existența unui imperativ social care stă la baza actului de creație folclorică nouă, precum și faptul că Gheorghița Ristea a răspuns, prin cîntecele ei, unor necesități social-artistice obiective. Pe lîngă aceasta însă, orientarea ei pe făgașul creației a fost înlesnită și de anumiți *factori subiectivi*. Avem în vedere, în primul rînd, înclinarea firească înspre muzică a cîntăreței, aptitudinile ei înnăscute și cele dobîndite. Așa cum am mai arătat, Gheorghița Ristea este înzestrată cu însușiri muzicale de preț. O parte din predispoziții Gheorghița, împreună cu o soră a ei, de asemenea dotată artisticește, le-a moștenit prin filiație de la mama, bună cîntăreață. Este recunoscută importanța copilăriei ca etapă deosebit de propice în fixarea și dezvoltarea aptitudinilor. Mediul în care Gheorghița și-a petrecut copilăria a fost prielnic cultivării cîntecului. Aproape toți membrii familiei sale aveau preocupări de această natură. Cercetînd sursele de unde informatoarea a învățat cîntecele constatăm că cei care i le-au transmis au fost în principal : mama (mai cu seamă), apoi tatăl, două surori, unchiul, bunica, iar într-un caz nepoatele. În legătură cu aceasta, Gheorghița Ristea, ne-a mărturisit : „de la mama și de la o soră știu cele mai multe cînteće ; io cînd ieream copil îmi plăcea mult cum cînta iele[9]". A început să cînte la o vîrstă foarte tînără. La petreceri, și peste tot unde putea să asculte muzică, era nelipsită : „mă lua tata de la nunți, moartă de foame, că stăteam numai lîngă lăutari. Două, trei zile nu dădeam pe-acasă[10]". Mai tîrziu, după plecarea din sat, a muncit într-un mediu care-i dădea posibilitatea să-și cultive în continuare aptitudinile artistice, să-și valorifice și îmbogățească bagajul folcloric. Este interesant să notăm explicația pe care cîntăreața o dă acestui fapt : „am trăit înconjurată de elemente muncitorești și de la țară, de aceia nu mi-am părăsit ocupația și obiceiurile[11]". Muncind în fabrică, Gheorghița Ristea a fost deseori solicitată pe linie artistică și a avut o bogată activitate de cîntăreață amatoare.

Acestea ar fi premisele care, cu timpul, i-au permis să-și clarifice și canalizeze tendințele și preocupările către o creație personală.

Înainte de a vedea ce se întîmplă în cîntecele ei noi, s-ar cuveni, poate, să arătăm că anumite impulsuri creatoare se simt și în cadrul stocului tradițional pe care cîntăreața și l-a însușit. Și în cuprinsul repertoriului tradițional ea se mișcă, îndeobște, cu destulă ușurință și relativă libertate. Ne vom da seama de aceasta examinînd cîteva dintre cîntecele tradiționale înregistrate de la ea. Să luăm, bunăoară, cîntecul „Pe sub deal, pe sub pădure" (mg. 2095 g) executat de dînsa cu următorul text :

Mg. 2095 g

Pă su' deal, pă su' pădure,
Mă dusăi să culeg mure. } (bis)
Mure negre nu găsîi,
Cu neicuța mă văzui. } (bis)

[9] i. 24958 C.I.E.F.
[10] i. 24958 C.I.E.F.
[11] i. 24958 C.I.E.F.

https://biblioteca-digitala.ro

— Pune, fată, coșu jos
Că nu-ți mai e de folos,
Iă-mă-n brață, uite-așa,
Dă-mi gurița, ești a mea!
Vino, fată, printre fagi,
Să-ți iubesc eu ochii drągi;
Ochii, floarea cîmpului,
Îi sînt dragi voinicului.

— Ba, neicuță, nu-i așa,
Eu sînt a lui maică-mea.
Gura mea-i rouă din flori
Și nedată la ficiori.
De vrei, neică, să mă iei
Vin, la maica de mă cei!
Eu sînt floarea florilor
Și zîna pădurilor.

În datele informative culese, ni se spune cu privire la acest cîntec : „Cuvintele-s de mine. Io le-am făcut [12]". A acorda crezămînt integral depozițiilor de acest gen ar fi desigur naiv, astăzi cînd cunoaștem particularitățile atitudinii insului folcloric față de tradiție și ușurința cu care, de multe ori, un simplu interpret își atribuie inovații îndelung elaborate de colectivitatea artistică. Un sîmbure de adevăr rămîne totuși în cele afirmate de cîntăreață. Într-adevăr, episoade ale temei cîntecului mai circulă, variat contextate, în zona subcarpatică a Olteniei și Munteniei. Gheorghița Ristea preia la început un motiv existent (versurile 1 — 4) și aduce în concluzie un altul, de asemenea reminiscență tradițională (versurile 19 — 20). Între aceste două jaloane extreme intră în acțiune însă fantezia interpretei, sesizabilă în modul de joncțiune al motivelor, și, mai ales, în detalierea fabulației, făcută într-un mod personal care denotă tendința cîntăreței de a dezvolta, prin perspectiva unei optici proprii, datele cunoscute. Un caz oarecum analog ne este oferit de cîntecul „Cucule, cu pană sură" (mg. 2095 p) (ex. 28). Referitor la textul său, ni se declară : „ăsta ie veki, textu' ; l-am mai înflorit ieu [13] ". Confruntîndu-l cu cîteva variante publicate și de arhivă [14], ne putem da seama că, deși motivele lui de bază sînt cunoscute, îmbinîndu-le cu unele elemente proprii, Gheorghița Ristea reușește o sinteză care poartă pecetea unei expresii personale.

Aspecte similare ale tratării mai libere a fondului tradițional întîlnim la Gheorghița Ristea și în ceea ce privește muzica. Vom compara în acest sens unele variante melodice înregistrate de la dînsa cu cele culese de la alți informatori din aceeași comună, deci din același mediu care i le-a transmis și Gheorghiței Ristea. Începem cu cîntecul „Pierire-ai, dorule, azi", învățat de informatoarea noastră în comuna natală [15] pe care-l dăm în paralel cu două variante aparținînd altor cîntăreți :

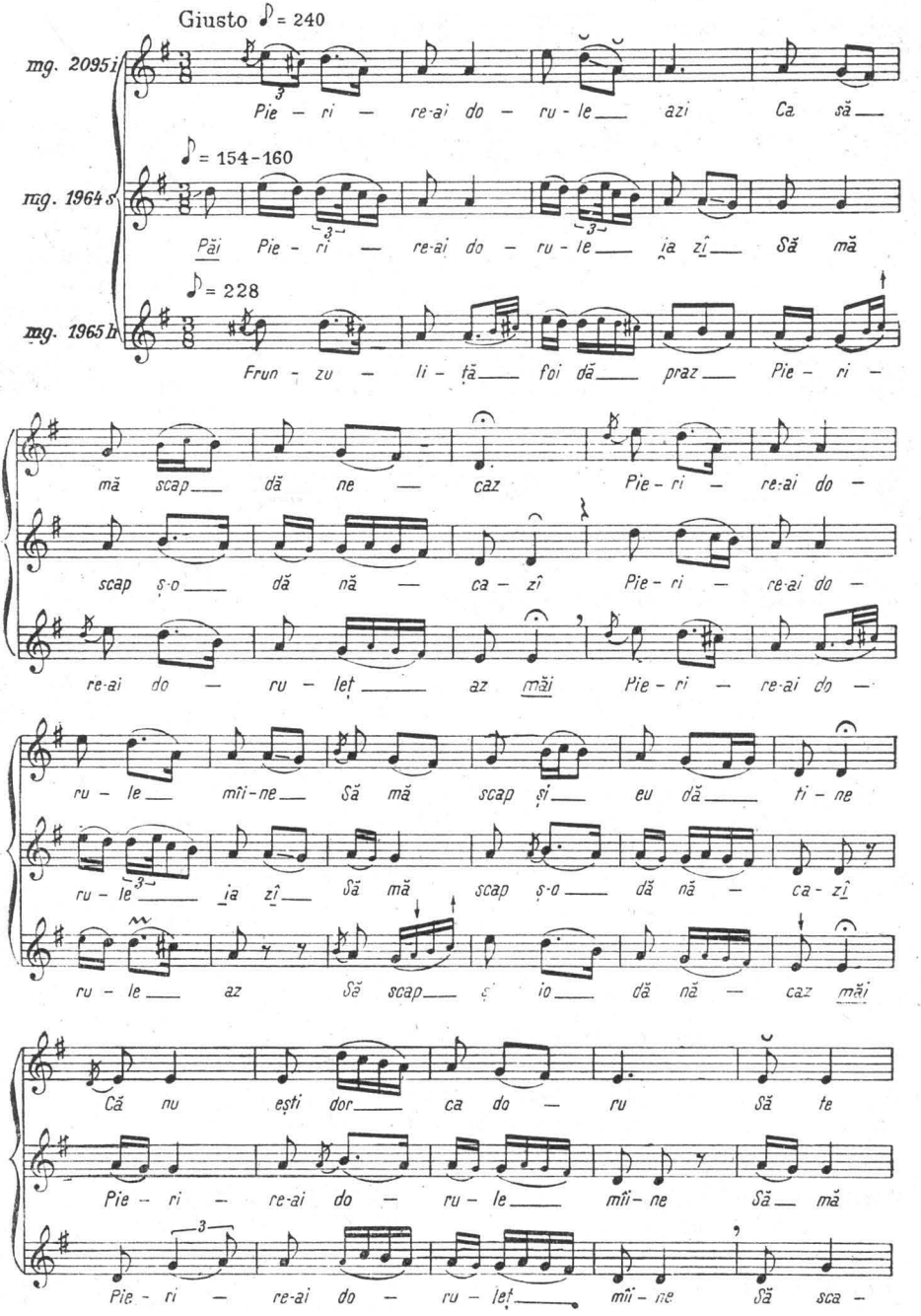
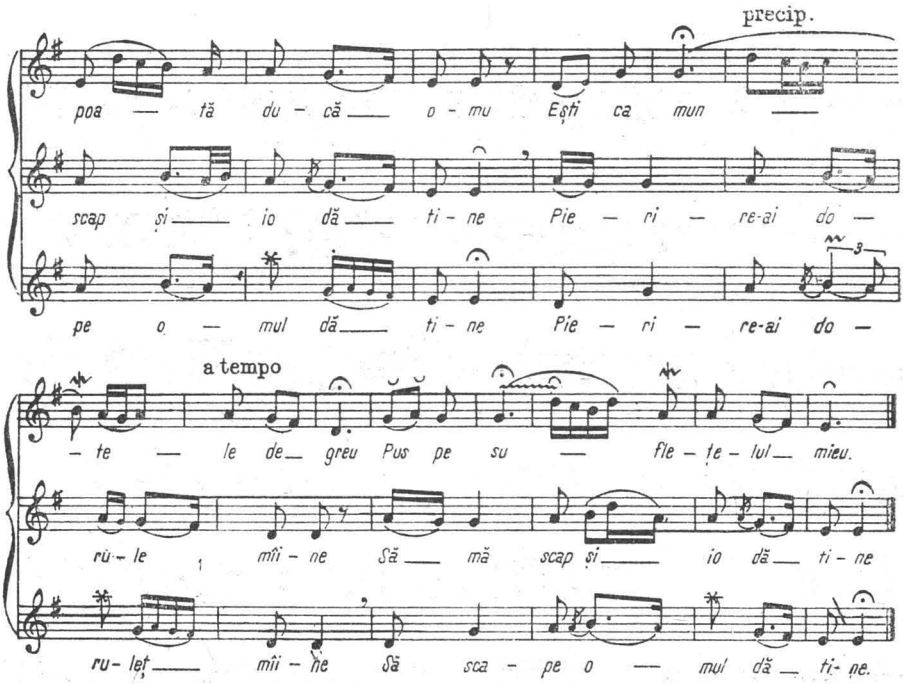
---

[12] v. fișa de înreg. mg. 2095 g.

[13] v. fișa de înreg. mg. 2095 p.

[14] v. C. Ciobanu-Pleniță, *Cuvinlări adînci...*, Craiova, 1909, p. 191. G. F. Ciaușanu, G. Fira și C. M. Popescu, *Culegere de folclor din județul Vîlcea și împrejurimi*, București, 1928, p. 75. Mg. 514 o și mg. 515 p. C.I.E.F. culese din Nucșoara, rn. Curtea de Argeș, reg. Argeș. O variantă a fost cîntată la radio de către Tita Bărbulescu.

[15] v. fișa de înreg. mg. 2095 i.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 2095 i

Ex. 1

Pierire-ai, dorule, azi
Ca să mă scap dă necaz;
Pierire-ai, dorule, mîine
Să mă scap şi eu dă tine,
Că nu eşti dor ca doru,
Să te poată ducă omu:
Eşti ca muntele de greu,
Pus pe sufleţelul mieu.

De n-ar fi crîng şi izvor,
N-ar mai fi pe lume dor,
Păsări n-ar mai ciripi,
Flori în luncă n-ar mai fi.
Nu ţi-ar sta, pădure, bine,
De n-ar cînta cucu-n tine;
Nu-i stă bine codrului
Făr' de glasul cucului.

Mg. 1964 s

Ex. 2

Păi, Pierire-ai, dorule, jazî,
Să mă scap ş-o dă năcazî; } (bis)
Pierire-ai, dorule, mîine,
Să mă scap şi io dă tine. } (bis)

Că dorul este ca doru,
De nu-l poate duce omu;
E ca un munte de greu,
De stă pe sufletul meu.
Cucul de n-ar fi pe lume,
Pădurii nu i-ar sta bine:

Ce rău i-ar sta codrului
Făr'dă glasul cucului;
De n-ar fi cînt şi izvor,
N-ar mai fi pe lume dor.
Dar dă mine nu-i păcat
Să iubesc ce mi-este drag.

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 1965 h Ex. 3

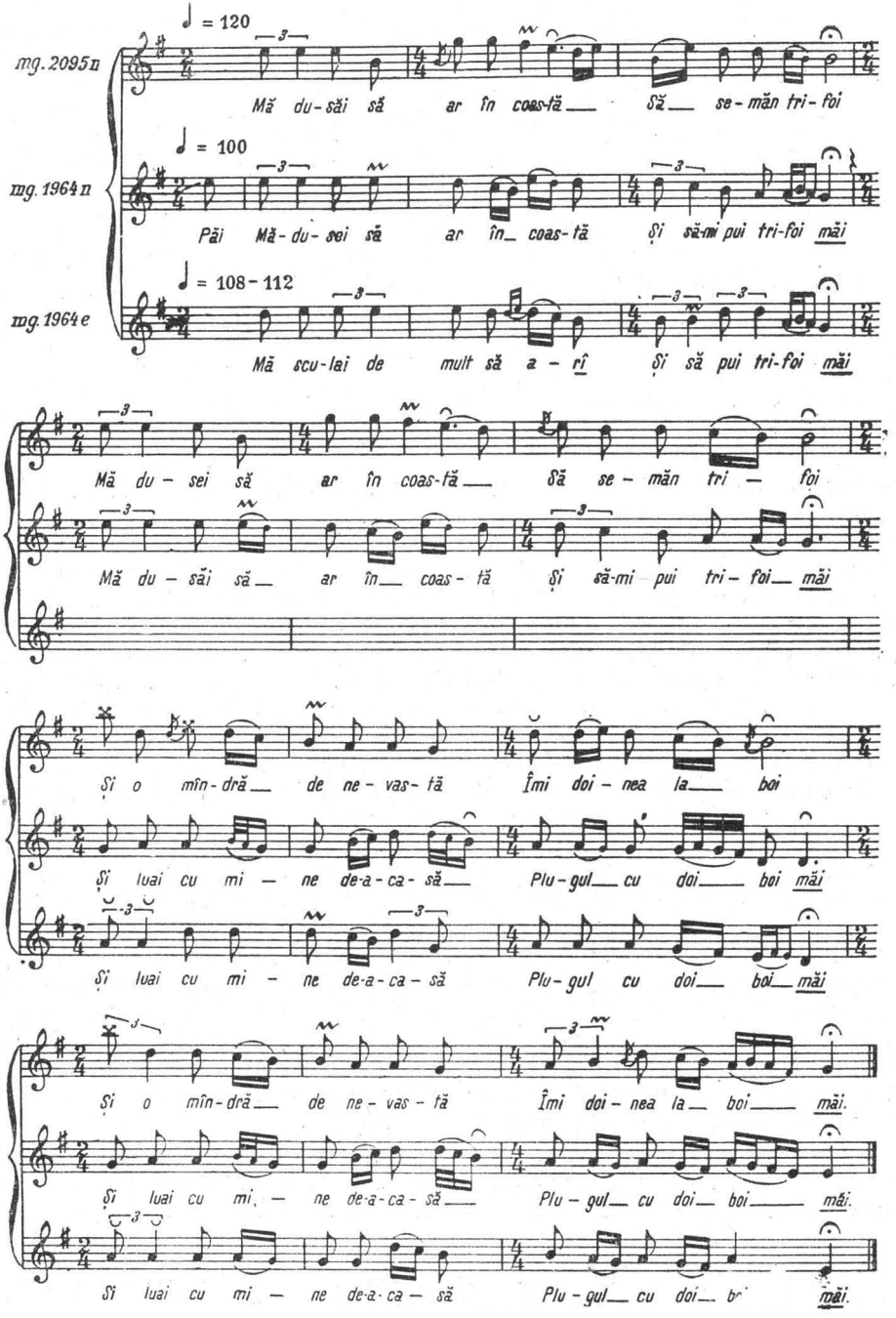
Frunzuliță, foi dă praz,
Pierire-ai, doruleț, az, *măi*,
Pierire-ai, dorule, az,
Să scap și io dă năcaz, *măi*;
Pierire-ai, doruleț, mîine, } (bis)
Să scape omul dă tine. }

Căci tu nu ieşti dor ca doru,
Să te poată duce omul:
Eşti ca pămîntul dă greu,
Ce-atîrni pe sufletul meu.
De n-ar fi cucu-n pădure,
Pădurii nu i-ar sta bine,
Căci cucul toamna cînd pleacă,
Rămîne pădurea moartă,
Cu toată frunza picată,
Dă cuculeț blestemată.

Varianta Gheorghiței Ristea conține două rînduri melodice noi, pe care nu le întîlnim în celelalte două cîntece. Deși aceste noi rînduri melodice nu lungesc dimensiunile cîntecului (care rămîn la 8 rînduri), ele îi dau, totuși, un plus de substanță muzicală. Observăm că, în ex. mg. 1964 s și 1965 h, ultimele patru rînduri melodice nu sînt decît repetarea unui același rînd, căruia cîntărețul nu-și îngăduie decît să-i modifice sunetul de cadență. Mai mult, la mg. 1964 s, aceste patru rînduri reprezintă reluarea, cu infime variații, a rîndului melodic 2 (prin repetiție și 4). La mg. 1965 h, rîndurile melodice 4 — 8, deși derivă tot din rîndul 2 (alias 4), ne apar mai depărtate de el, datorită varierii ingenioase. Filiația lor se poate urmări, însă, foarte clar comparînd rîndul nr. 2 cu rîndul nr. 6. Astfel, de fapt, în mg. 1964 s și 1965 h, nu putem vorbi decît de două rînduri melodice deosebite care generează strofa melodică. În varianta Gheorghiței Ristea (mg. 2095 i) se renunță la ultimele patru rînduri (adică la repetarea unui singur rînd), în locul lor găsindu-se acum două rînduri melodice deosebite. Aceasta are drept consecință ridicarea numărului de rînduri melodice diferite de la două la patru. Aspectul formal al acestui fenomen ni se prezintă ca o contaminare, însă ca o contaminare de un anumit tip, în care un singur rînd melodic (repetat) este înlocuit cu două rînduri melodice. Fără să fie vorba de o spargere (lărgire) a formei, varianta Gheorghiței Ristea îmbogățește conținutul melodico-ritmic al cîntecului printr-un spor de substanță muzicală. Gradul avansat al contaminării ne face să ne gîndim la faptul că cîntăreața noastră a trăit ani de zile în mediul orășenesc și a venit des în contact cu profesioniști și semi-profesioniști de muzică populară. Nu este exclus să fie vorba de o contaminare cu variante cunoscute prin radio, sau prin mișcarea artistică de amatori [16]. Pasajul în discuție a fost însă creator asimilat în stilul propriu al cîntăreței.

Îndeajuns de deosebită este și melodia următoare („Mă dusei să ar în coastă" mg. 2095 n, cîntată de Gheorghița Ristea) față de aceste două variante care o însoțesc, culese în comuna Scundu:

[16] v. L. Paceag, *Țara mea e țară dragă*, Ed. muzicală, București, 1960, p. 99 — 100, unde melodia apare într-o formă mai schematică, cu un ritm punctat.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 2095 n Ex. 4

Mă dusăi să ar în coastă, } (bis)
Să semăn trifoi, }
Și o mîndră de nevastă } (bis)
Îmi doinea la boi, } *măi.*

Lăsai boii să mai pască
Lîngă doi tufani,
Și-ncepui să beau din ploscă
Vin de Drăgășani.

După ce băui tot vinul,
Galbin ca lămîia,
Îmi veni un dor, așa,
Dor de la Măria.

Mg. 1964 n Ex. 5

Păi, Mă dusei să ar în coastă } (bis)
Și să-m pui trifoi, *măi,* }
Și luai cu mine de acasă } (bis)
Plugul cu doi boi, *măi.* }

Lăsai boii să mai pască
Între doi stejari,
Și-mi băui vinul din ploscă,
Vin de Drăgășani.
După ce termenai vinu,
Galbin ca lămîia,
M-ajunge un dor de-acasă,
Dor de la Maria.
Scosei creionul să scriu,
Să știe și ea,
Și-mi băui vinu din ploscă,
Cu gîndul la ea.
Îmi pusei plosca su' cap,
Aproape de plug,
Mă dedei puțin pe spate

Și,-ascultînd la cuc,
Mă trezvii prin ansfințit;
Tare-am fost mirat
Cînd văzui boii-njugați
Și locu arat.
Maria ținea de coarne
Și striga la boi,
Iar eu răsuceam țigarea
De tutun de foi.
Luai pe Maria cu mine,
Tot satul să știe,
Și făcui d-o nuntă mare
La Sfînta Mărie;
Muzicanții mi-o cîntat
Tot ce-mi place mie.

Mg. 1964 e Ex. 6

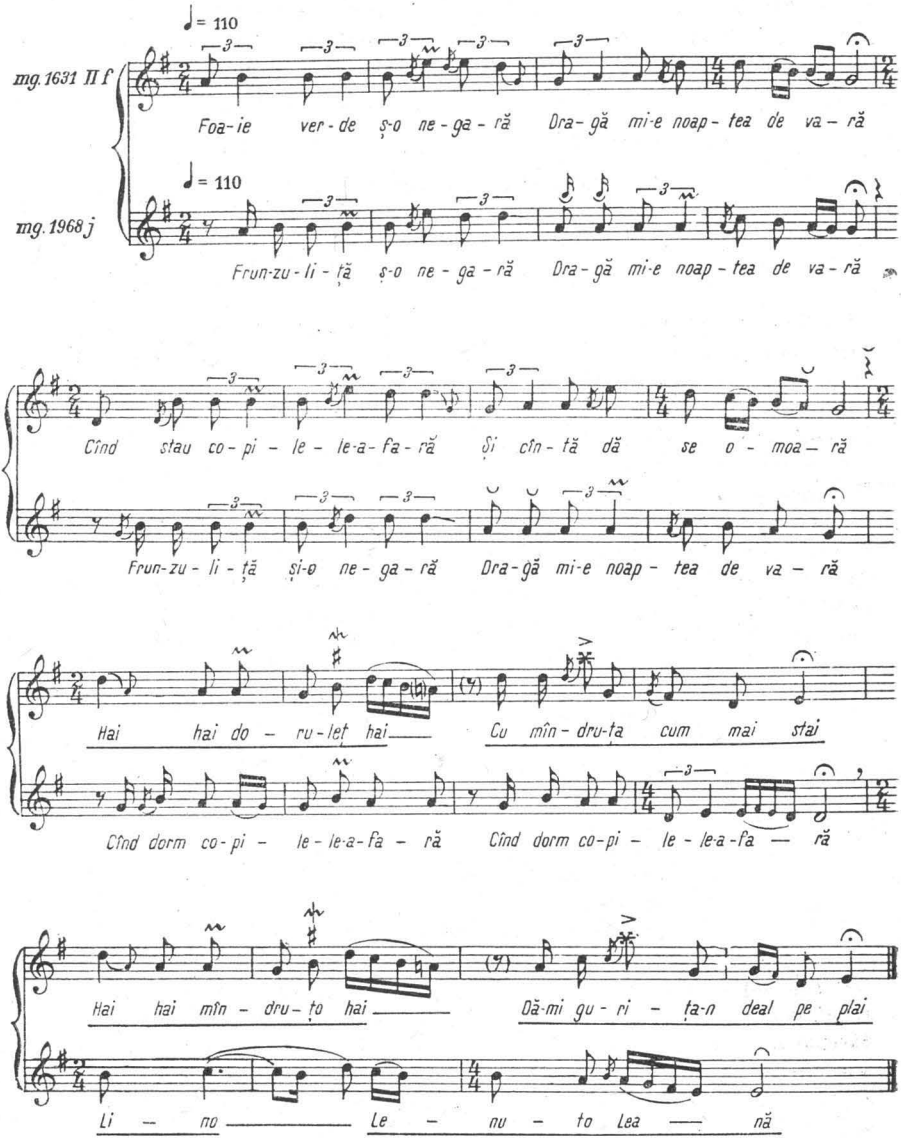
Mă sculai de mult să ar*i*
Și să pui trifoi, *măi,*
Și luai cu mine de-acasă } (bis)
Plugul cu doi boi, *măi.* }

Dăjugai boii să pască
Lîngă doi ștejari,
Începui să beau din ploscă
Vin din Drăgășani.
Dupe ce termenai vinu,
Galbin ca lămîia,

M-a ajuns un dor de-acasă,
Dorul de Măria.
Începui iute să scriu,
Să știe și ea,
Și-ncepui să beau din ploscă,
Cu gîndu la ea.

https://biblioteca-digitala.ro

Se poate deslușI în varianta Gheorghiței Ristea influența execuției cu acompaniament de taraf orășenesc.

Deosebiri pronunțate comportă de asemenea variantele cîntecului „Dragă mi-e noaptea de vară". Iată cum interpretează Gheorghița Ristea acest cîntec (mg. 1631 II f), pe care îl alăturăm unei variante înregistrate în com. Scundu (mg. 1968 j) :

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 1631 II f Ex. 7

Foaie verde ș-o negară,
Dragă mi-e noaptea de vară,
Cînd stau copilele-afară
Și cîntă dă se omoară.

Rf. *Hai, hai, doruleț, hai,*
Cu mîndruța cum mai stai?
Hai, hai, mîndruțo, hai,
Dă-mi guriță-n deal pe plai!

Drag îmi e cucu cîntînd
Și pă mîndra mea iubind.

Rf.

— Ce stai, cuce,-așa mirat
Și nu cînți cum ai cîntat?

Rf.

Ori nu-s gîze prin pădure,
Și-n poiană rugi cu mure?

Rf.

— Îmi cat locul prin grădini
Parc-aș fi din loc străin.

Rf.

— Ne-ai lăsat stingheri trudind,
Ne-ai găsit uniți muncind;

Rf.

Și-ai lăsat pluguri cu boi
Și-ai găsit tractoare noi,

Rf.

Iar bucatele din lan
Sînt mai mîndre decît an.

Rf.

Mg. 1968 j Ex. 8

Frunzuliță ș-o negară,
Dragă mi-e noaptea de vară, } (bis)
Cînd dorm copilele-afară, (bis)

Rf. *Lino, Lenuțo, Leană.*

Eu, pitiș prin așternut,
Mă bag ca să le sărut,

Rf.

Mă bag seara și plec ziua,
Că nu mă lasă Maria.

Rf. *Lino și Mărioară.*
Sus pe dealu Gorjului,
Făcui leagăn dorului,
Legănai și ieri și azi,
Mor fetele de năcaz.

Rf. *Lino, Lenuțo, Leană.*
Mor fetele de năcaz,
Mă vede băiat viteaz.

Rf.

Leano, ochii tăi din cap
Să mi-i dai că sunt de leac;
Ochii sunt de lecuit
Și tu, Leano, de iubit.

Rf.

Frunzuliță matostat,
Mîndruța m-a blestemat
Să mă vadă spînzurat

Rf.

Cu-o funioară de tei
Deasupra patului ei,

Rf.

Să să rupă funia,
Să caz în pat lîngă ea.

Rf.

https://biblioteca-digitala.ro

Varianta Gheorghiței Ristea, deși începe ca cea din Scundu, se depărtează cu totul în partea a doua de mg. 1968 j, căpătînd altă substanță melodico-ritmică. Refrenul folosit de Gheorghița Ristea este foarte lung, așa cum se obișnuiește, bunăoară, în cîntecele bănățene. Muzicalicește, este alcătuit dintr-o singură frază de dimensiunea a două rînduri melodice. În rîndurile melodice corespunzătoare (5 — 6) ale mg. 1968 j construcția este bazată pe motive. Refrenul, propriu-zis, este asimetric, pe versuri catalectice. După aspect ar putea fi de proveniență lăutărească.

Din aceste comparații rezultă o concluzie importantă și anume că preocupările înnoitoare, creatoare, ale Gheorghiței Ristea nu sînt întîmplătoare, ocazionale. Așa cum vom vedea, ele constituie o constantă a personalității sale artistice.

Modalitățile de contribuție ale informatoarei noastre la creația folclorică nouă se manifestă sub diferite forme. Una dintre ele este creația de texte poetice. În legătură cu aceasta am remarcat faptul că ea compune versurile cîntînd. Acest lucru dovedește conexiunea care există în conștiința creatoarei între vers și melodie, oglindește străduința ei de a înfăptui o concordanță cît mai deplină între conținutul poetic și acela al muzicii.

Tematica abordată de către Gheorghița Ristea în versurile sale este variată și conține moduri de realizare poetică de relativă diversitate. Materialul tematic de bază îl formează viața nouă a satului și a țării. Creatoarea desfășoară inventivitate și fantezie în înlănțuirea ideilor și în amănunțirea subiectului în cadrul aceleiași teme. Spre exemplu, dragostea pentru partid, pentru țară și pentru popor, este întruchipată în imagini poetice cu totul diferite în textele mg. 2095 e („Mă leagăn ca frunza-n fag", ex. 22) și mg. 1785 c („Se-oprește pasărea-n zbor", ex. 29), dar de fiecare dată la fel de puternic și de convingător. Temele preferate ale creatoarei sînt : descrierea noilor construcții de pe întinsul țării, viața și munca în satul socialist, noile relații dintre oameni. Ca modalități—trepte de realizare a creației de texte, întîlnim următoarele cazuri : 1. Adăugarea de versuri noi unui cîntec tradițional, în așa fel încît acesta, căpătînd alt sens, își schimbă conținutul (v. mg. 1631 II f „Dragă mi-e noaptea de vară, ex. 7). 2. Compunerea unui text pornind de la un altul, mai vechi, a cărui tematică o păstrează dar îi dă o nouă tratare și o nouă rezolvare (v. mg. 2095 k, „Măicuța m-a măritat", ex. 11 ; mg. 1728 g „Măicuță, nu mă mărit", ex. 13 ; mg. 1728 h „Măi flăcăi din colectivă", ex. 21). 3. Crearea unui text nou, independent în conținut față de vechile versuri ale cîntecului (v. mg. 2095 h „Bine-i în gospodărie", ex. 9 ; mg. 1785 a „Cînd eram eu mititel", ex. 15).

Printre creațiile de acest ultim tip ale Gheorghiței Ristea întîlnim unele de o deosebită măiestrie și frumusețe așa cum este, de pildă, următorul, închinat primului zbor cosmic al omului (mg. 2096 g) [17] :

[17] Semnalăm, ca un fapt care prezintă interes pentru urmărirea modului cum intră în circuitul folcloric unele creații populare noi, că, difuzat prin radio, acest cîntec a fost întîlnit circulînd ca variantă în com. Priboeni, rn. Găești, reg. Argeș (mg. 2179 hh „Pe sub soare, pe sub nor", înregistrat de E. Cernea).

https://biblioteca-digitala.ro

1. Printre aștri, printre nori,
Zboară Iurii călător,
Cu zmeu aprig și rotat,
Din Uniune plecat.

2. Soare, să-l primești cu flori,
Că e tînăr călător;
El în dar ți-aduce ție
Multă pace, bucurie.

3. Și-a plecat din răsărit,
Unde-i omu'fericit.
Și e primu' zburător —
Fiu al Sovietelor.

4. Zboară ca un Făt-Frumos:
Soare, să-l primești voios,
Că străbate un drum mare:
Drumul păcii-ntre popoare.

Trecînd la muzică constatăm că aportul informatoarei la dezvoltarea melodicii cîntecelor din repertoriul ei se traduce în primul rînd prin elementele de stil personal în interpretare. În esență, aceste elemente provin, la cîntăreața noastră, din stilul specific local, vîlcean, care a stat la baza formației sale artistice. Ele se manifestă în preferința pentru anumite mijloace stilistice cum ar fi, în melodică: ictusurile expresive care produc efectul unor sunete scăpate, ușor strigate (notate în lucrarea de față cu ; apoi, oscilația expresivă pe unele sunete mai lungi, comparabilă cu vibrato-ul instrumentelor de coarde; în contrast cu acest procedeu, emisia specifică, nevibrată, din hăuliturile oltenești; figurații executate uneori împins, sacadat, de unde rezultă impresia de spiccato. Printre particularitățile de ordin ritmic menționăm influența jocului, în special a sîrbei.

Din capul locului constatăm la informatoarea noastră o atitudine activă, voluntară, față de cîntecele pe care le cunoaște. Această poziție îi determină propria evoluție stilistico-interpretativă. Se manifestă două tendințe în repertoriul cîntăreței: 1. Pe de o parte, de păstrare a stilului local în elementele lui cele mai caracteristice; 2. Pe de altă parte, de a îmbogăți și primeni acest stil cu ajutorul experienței personale, a propriei sale viziuni artistice. Cea dintîi tendință se vădește într-o serie de fapte cum sînt: componența repertoriului activ, din care informatoarea își alege cîntecele pe care le interpretează în mod curent și care îi slujește ca fond de bază pentru crearea de cîntece noi. Atenția ei principală în privința repertoriului este îndreptată spre a alege, în primul rînd, cîntece de stil local. Din 49 de cîntece diferite înregistrate pînă acum de la ea nu am întîlnit nici unul care să fie din altă regiune. Mai mult chiar: cîntăreața își dă silința de a promova, pe cît posibil, noi melodii locale, încă nedifuzate, necîntate la radio. Fiind o foarte bună cunoscătoare a repertoriului radiofonic [18], ocolește, spre exemplu, cîntecele Mariei Lătărețu, originară dintr-o zonă folclorică învecinată. Așadar, Gheorghița Ristea manifestă o atenție deosebită pentru valorificarea resurselor artistice ale folclorului muzical-poetic al regiunii ei. Dar cîntăreața nu se oprește aici. Ea cultivă consecvent în interpretare o serie de particularități de execuție locale, vîlcene. Totodată, pe baza sistemului stilistic asimilat, trece la particularizarea, la îmbogățirea lui. Acest fapt este vizibil în: preferința pentru

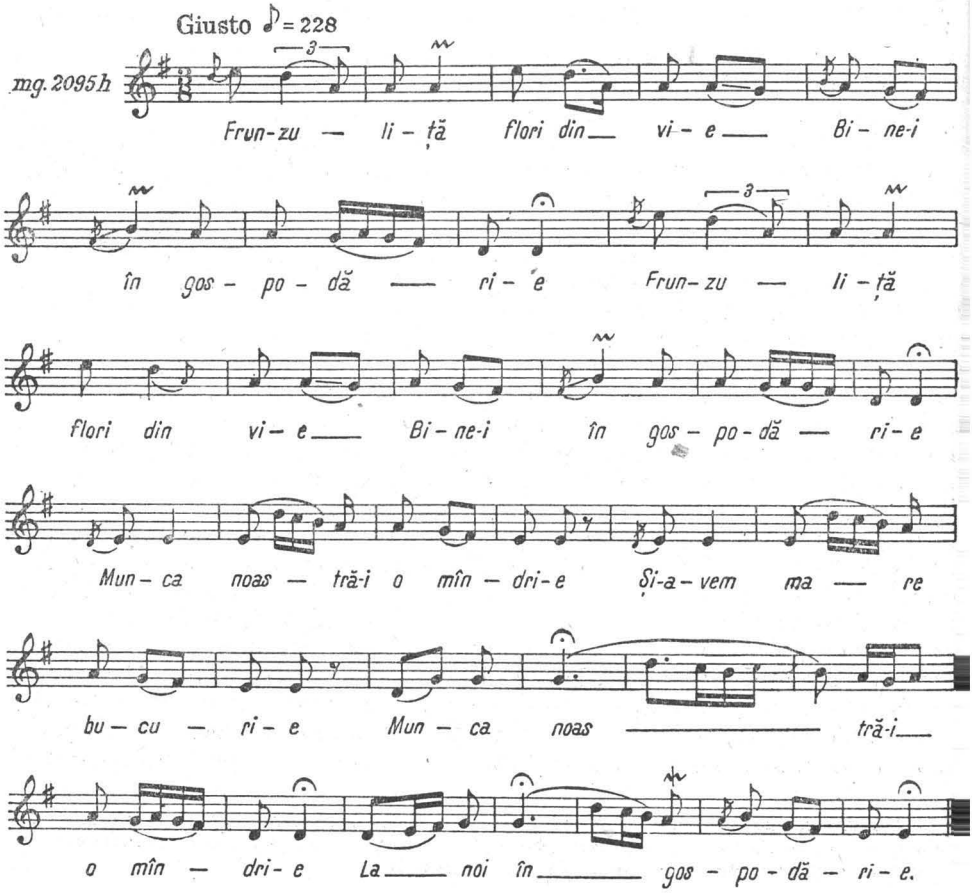
[18] Fapt constatat de noi în repetate rînduri, și verificat cu prilejul unui experiment. Audiind o culegere făcută în comunele Scundu și Orlești, rn. Drăgășani, informatoarea a detectat prompt toate cîntecele care se execută și la radio.

https://biblioteca-digitala.ro

anumite elemente stilistice pe care le utilizează cu maximum de frecvență; introducerea unor elemente noi, selectate din alte stiluri (amatori, lăutari), printre care menționăm simțul proporției binare, obiceiul de a număra în patru sau șase timpi atunci cînd cîntă, element de influență orășenească, provenit din contactul cu muzica tarafurilor. Aceasta face ca aproape toate fermatele cîntecelor executate de ea să dureze un număr par de timpi. Toate aspectele pe care le-am enumerat își găsesc o manifestare elocventă în creația sa de cîntece noi.

★

În afară de aspectul stilistic, constatăm că contribuția informatoarei noastre la dezvoltarea laturii muzicale a repertoriului său rezultă foarte adesea din intervenții de natură modificatoare ce îmbracă uneori înfățișarea unor elemente sau acte de creație propriu-zisă.

Vom începe examinarea repertoriului de cîntece noi al Gheorghiței Ristea cu cîntecul „Bine-i în gospodărie" (mg. 2095 h).

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 2095 h Ex. 9

Frunzuliță flori dîn vie,
Bine-i în gospodărie : } (bis)
Munca noastră-i o mîndrie
Și-avem mare bucurie ;
Munca noastră-i o mîndrie
La noi în gospodărie.

Frunzuliță de mohor,
Îmi trimite mîndra dor
Pe-o foaie din lanul lor :
Și la ei munca-i cu spor.
Și iar verde ca săcara,
Așa este-n toată țara ;

Astăzi, munca-i o mîndrie
La noi în gospodărie.
Frunzuliță murele,
Mîndru-nfloresc satele,
Cu școli multe de-nvățat
Pentru copiii din sat.

Textul este creat de Gheorghița Ristea în iarna anului 1961. Cît privește muzica, în ea recunoaștem cu ușurință melodia cîntecului mg. 2095 i, exemplificat mai sus (ex. 1, p. 7), foarte răspîndit în tot nord-estul Olteniei. Acest lucru ni-l confirmă, de altfel, chiar creatoarea, care recunoaște că a pus textul pe melodia cîntecului „Pierire-ai, dorule, azi", învățat de dînsa în copilărie, în comuna natală [19].

Am văzut ce diferențe există între modul în care execută acest cîntec Gheorghița Ristea și modul în care îl cunosc alți informatori din comuna Scundu (supra, p. 7 — 9). Ar mai rămîne să vedem dacă faptul că melodia a primit un text nou a atras după sine modificări în conținutul muzical. Comparînd cele două melodii constatăm de îndată că aspectul lor este foarte apropiat. Dată fiind evidența apropierii lor, sesizabilă la o simplă citire, socotim că nu este necesar să mai analizăm melodiile. Deosebirile dintre ele sînt foarte mici și nu depășesc cadrul variațiilor de execuție [20]. Este clar, credem, că în acest caz avem de-a face cu o simplă adaptare, aproape o substituire a unui text prin altul, lucru care n-a atras după sine modificări de seamă. Reamintim că acest fenomen se întîlnește des atît în folclorul tradițional cît și în folclorul nou. În cazul de față avem, deci, de-a face, în ceea ce privește modul de tratare al unei melodii căreia i se adaptează un alt text, cu o analogie între sistemul de execuție din folclorul nou și acela din folclorul tradițional.

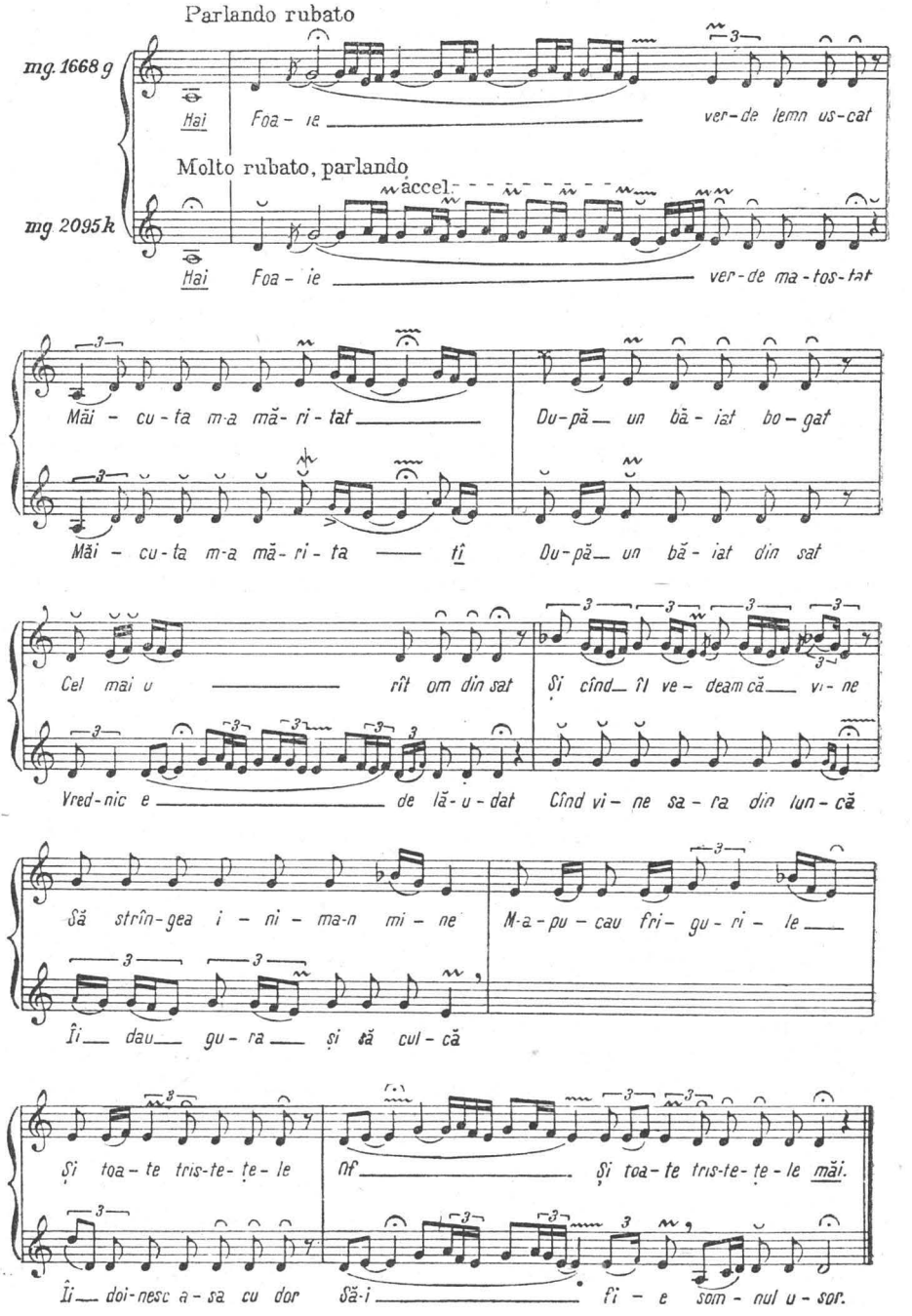
Un caz aproape asemănător îl reprezintă doina „Măicuța m-a măritat" (mg. 2095 k) al cărei text poetic nou, original, informatoarea îl interpretează pe o melodie cunoscută deja cu același titlu [21] :

---

[19] v. fișa de înreg. mg. 2095 i.

[20] adică al unor variații minimale, nepremeditate, inerente oricărei execuții folclorice.

[21] Melodia cu text vechi este destul de cunoscută datorită și faptului că a fost cîntată la radio de către Maria Tănase.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 1668 g Ex. 10

Hai, Foaie verde lemn uscat,
Măicuța m-a măritat
După un băiat bogat,
Cel mai urît om din sat.
Și cînd îl vedeam că vine
Să strîngea inima-n mine,
M-apucau frigurile
Și toate tristețele,
Of, Și toate tristețele, *măi.*

Cînd venea, dracu-l știa,
Cu mîțu-n brață stătea;
Și-ntr-un cîntec îl țîneam:
— Bărbate, arde-te-ar focu,
Că tu mi-ai mîncat norocu,
Tu mi-ai distrus și viața
Și mi-ai ofilit fața;
C-ai crezut, dă iești bogat,
Nevastă ț-ai cumpărat;
Mai bine îți cumpărai
Funie și te spînzurai,
Dă tine să fiu scăpat
Și să-mi fi luat ieu bărbat,
Unu frumos și sărac;
Și cînd îl vedeam că vine
Să-mi crească inima-n mine,
Să-i spăl cămașa cu rouă,
Să-mi fie dragostea nouă,
S-o usuc pe rozmarin,
La umbră de trandafir,
Cu sulfină s-o-nvălesc,
Pe obraz s-o netezesc.
Și să credeți, oameni buni,
Că ce vă spun nu-s minciuni,
Că într-una i-am cîntat,
Dă cu zori pînă-n serat,
Pînă cînd s-a spînzurat.

Mg. 2095 k Ex. 11

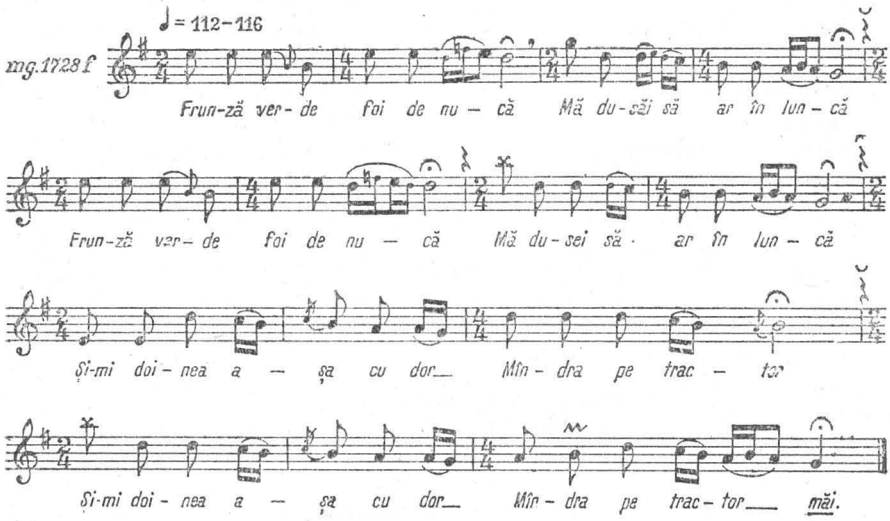
Hai, Foaie verde matostat,
Măicuța m-a măritat
După un băiat din sat,
Vrednic e de lăudat.
Cînd vine sara din luncă,
Îi dau gura și se culcă,
Îi doinesc așa, cu dor,
Să-i fie somnul ușor.

Foaie verde iasomie,
Plin este de voinicie,
Cu flori mîndre-n pălărie,
Fruntaș în gospodărie.
Și cînd vine din cîmpie
Cu mult drag îmi zice mie:
— Ia te uită tu, Mărie,
Cît de bine-ți șade ție
Fruntașe-n gospodărie.
Toată ziua legi la spice,
Cu flori albe în cosițe,
Și lunca rîde la noi,
Că mult ne iubim noi doi.

https://biblioteca-digitala.ro

De data aceasta deosebirile sînt puțin mai pronunțate, iar variațiile muzicale mai accentuate. Cum caracteristicile de execuție liberă ale doinei rezervă un loc însemnat variațiilor, diferențele dintre cele două variante se pot explica, pînă la un punct, prin însești trăsăturile interne ale speciei doină.

Acest specific al execuției doinei crează însă și posibilitatea unei mulări mult mai lesnicioase a melodiei după conținutul textului. În cazul de față există unele variații semnificative în acest sens : rîndurile melodice 5, 6 și 7 din vechea variantă (mg. 1668 g) au intonații tînguitoare redate prin structura modală cu cvintă micșorată descendentă (si^{b} -mi). În varianta nouă (mg. 2095 k) pasajul corespunzător s-a înseninat, nemaiexistînd intervalul micșorat. După părerea noastră, această modificare oglindește intenția interpretei de a pune în concordanță latura muzicală cu cea poetico-ideologică a textului creat de dînsa.

Să trecem acum la un alt cîntec : „Mă dusei să ar în luncă" (mg. 1728 f), unde înregistrăm schimbări mai însemnate :

Mg. 1728 f

Frunză verde foi de nucă,
Mă dusăi să ar în luncă. } (bis)
Și-mi doinea așa cu dor } (bis)
Mîndra pe tractor, } măi.

— Doinește, mîndro, doinește
Că țara noastră-nflorește.
Uite-te pe luncă-n vale
Ce recolte-s pe tarlale;

Ex. 12

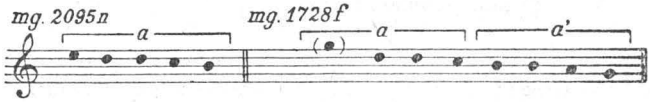
Uite-te, mîndră, și spune
Cîte țări sînt așa-n lume :
Țară mîndră și bogată,
De poporul ei cîntată.

(*dictat* :)

Frunză verde iarbă deasă,
Partidul să ne trăiască !
Ne-a făcut viața bogată,
În lumină e scăldată.
Traiul este mai ușor,
Și munca cu mai mult spor.

https://biblioteca-digitala.ro

Desigur că cititorul va remarca de îndată asemănarea acestui cîntec cu melodia „Mă dusei să ar în coastă" (supra, p. 10, ex. 4). De la prima vedere constatăm însă că au intervenit modificări. Atenția ne este atrasă în primul rînd de schimbările de ordin melodic. Încă de la primul rînd melodic avem diferențe. În ordinea importanței citățm mai întîi schimbarea sunetului pe care se face cadența la finele versului (*re* în loc de *mi*), iar apoi diminuarea amplitudinii propoziției muzicale care nu mai atinge *sol* de sus. Ca urmare, saltul de sextă mică *si-sol* este înlocuit cu intervalul de cvartă perfectă *si-mi*. Remarcăm că aceasta atrage după sine și o schimbare de nuanță în atmosfera cîntecului; arpegiul minor care se contura la începutul vechii melodii dispare și, o dată cu el, atmosfera modului minor. Aceeași schimbare a sunetului de cadență, de pe *si* pe *sol*, are loc și în cel de-al doilea rînd melodic. Aceasta are ca urmare deplasarea centrului funcțional de pe *mi* pe *sol*. Și această schimbare se răsfrînge expresiv în atmosfera cîntecului care, în chipul acesta, prin repudierea unui centru funcțional minor, reprezentat de *mi*, transformă așa-numitul paralelism minor-major într-un mod major fără echivoc. Încă o schimbare merită să ne oprim asupra ei. Față de varianta care a precedat-o, melodia cu text nou are cel de-al doilea rînd melodic amplificat atît ca lungime cît și ca ambitus. Cum a apărut această necesitate? Ne dăm seama ușor de aceasta dacă luăm în considerație schema metrică a versurilor omoloage: *Să semăn trifoi*, 5 sil. și *Mă dusei să ar în luncă*, 8 sil. În cazul vechiului text avem de-a face neîndoielnic cu o creație de sursă cărturărească, întrucît sistemul popular de versificație nu cunoaște versurile eterometrice. Deoarece metrul noului vers era diferit a apărut necesitatea modificării dimensiunilor motivului muzical corespunzător din vechiul cîntec. Acest lucru s-a făcut prin procedeul prelungirii motivului într-o pseudosecvență:

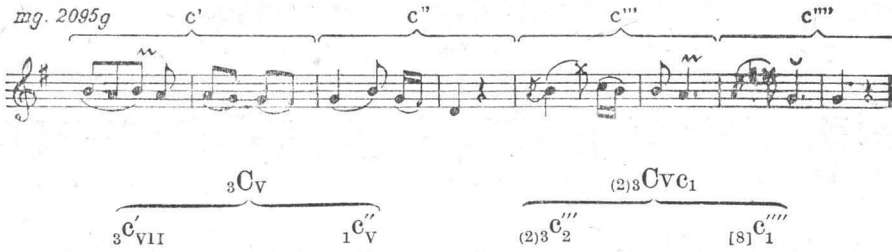


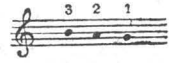
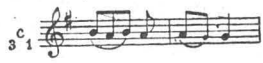
Sunetul *sol* (din paranteză) care ar părea că strică linia motivului, nu este decît un ictus expresiv apărînd la repetare sub forma lui *si* cu $\overset{\frown}{\text{si}}$, în ambele cazuri avînd valoare de succedaneu al lui *mi*.

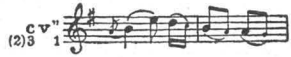
Modificări asemănătoare întîlnim și într-un alt cîntec creat de interpreta noastră, „Măicuță, nu mă mărit" (mg. 1728 g):

https://biblioteca-digitala.ro

Nu numai că jumătate din cadențe sînt schimbate dar, de astă dată, survin modificări ceva mai numeroase în interiorul melodicii. Să luăm, de exemplu, rîndurile melodice *C* și *Cvc* din unul și din celălalt cîntec. În cel vechi, fiecare dintre ele este alcătuit din două elemente diferite, astfel :



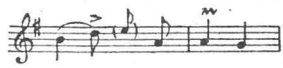
În cel nou, ambele rînduri sînt construite pe baza unei singure celule melodice :

Cum se petrece acest lucru? Prin variație creatoare, folosind procedeul prelucrării motivice. La început, celula apare sub forma :

în care recunoaștem cu ușurință motivul *c'* de la mg. 2095 g fără ultima notă (*fa diez*), care în noul context i s-a părut de prisos cîntărețeii. A doua apariție are aspectul :

și nu conține nou decît o lărgire a intervalului *si — la* printr-o incursiune la *re*. În continuare intervalul este lărgit și mai mult (pînă la *mi*) și are loc revenirea gradată, cu oarecare întîrziere datorită trecerii prin trepte conjuncte, la *sol* :

În fine, cea de-a patra oară, motivul apare sub o formă aproape nudă :

https://biblioteca-digitala.ro

Recompunînd imaginea întregii fraze melodice analizate vom avea sub ochi un singur motiv melodic *c* și patru ipostaze ale acestuia :

$$\overbrace{{}_3c_1 \qquad {}_3cv'_1}^{{}_3C_1} \qquad \overbrace{{}_{(2)3}cv''_1 \qquad {}_{(1)3}cv'''_1}^{{}_{(2)3}Cv_1}$$

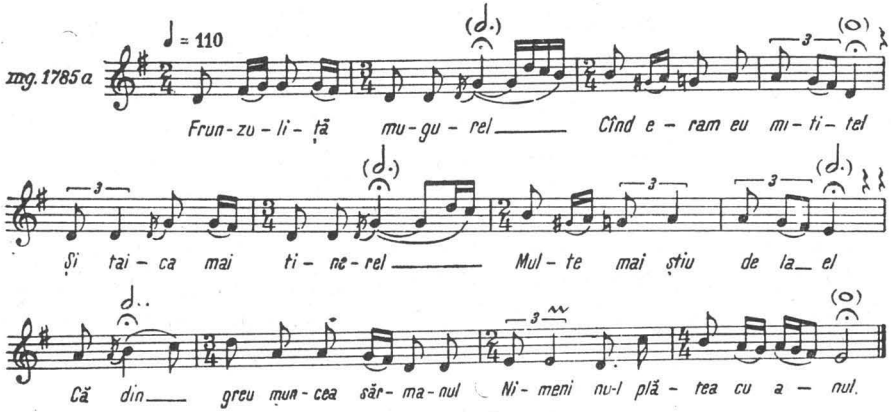
Subliniem că creatoarea și-a luat felul în care a articulat elementele de variație din însăși substanța melodică a noului cîntec. Mai mult, el face parte din stilul personal de execuție creatoare al cîntăreței. Să se remarce că motivul

din rîndul al doilea (mg. 1728 g) are valoarea unei prefigurări a variației ${}_3c\ v'_1$. Neîndoios, avem aici de-a face cu o prelucrare intensivă a unor elemente ale căror resurse interne sînt valorificate la maximum, și aceasta cu bună știință, așa cum ne atrage atenția însăși interpreta care spune, referindu-se la vechea melodie : „am luat numai o fantezie (= motiv, element, N.N.) de la ăsta" [23].

Să vedem ce consecințe au avut aceste transformări în conținutul emoțional al muzicii. În primul rînd, modificările desenului melodic și concentrarea cadențelor pe *sol* au dus la stabilizarea atmosferei funcționale, la înlăturarea oscilării din paralelismul minor-major și la reliefarea unui centru funcțional unic, de tip major. Aceasta se simte chiar de la început, în ciuda faptului că primul rînd melodic debutează prin repetarea insistentă a notei *mi*, pe care se și efectuează cadența. Datorită intervenției lui *re*, notă reală și apogiatură, nu se precizează nici un punct de sprijin pînă cînd rîndul următor înscăunează pe *sol* ca centru funcțional. Se clarifică acum și rolul lui *mi* ca sextă mare a modului *sol*, și avînd un puternic rol expansiv, accentuat de menținerea lui prelungită. Un singur centru funcțional, precum și diversificarea cu aspect ondulatoriu a mișcărilor melodice (descendente global la rînd melodic în vechea melodie) contribuie la sporirea caracterului luminos și dinamic al cîntecului, fapt care vine, în intenția creatoarei, să slujească conținutul nou al textului poetic.

Un cîntec care vorbește antitetic despre viața din trecut și viața nouă de astăzi a celor din Scundu este „Cînd eram eu mititel" (mg. 1785 a) :

[23] v. fișa de înreg. mg. 2095 g.

https://biblioteca-digitala.ro



Mg. 1785 a.

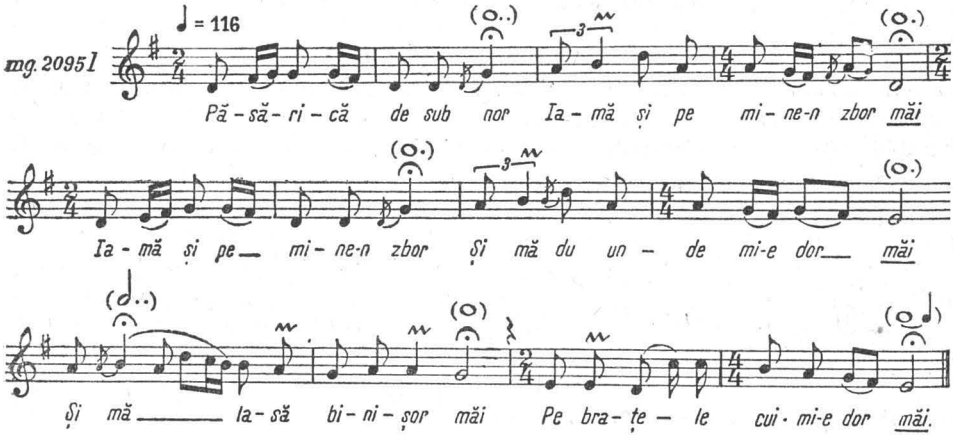
Frunzuliță mugurel,
Cînd eram eu mititel
Și taica mai tinerel,
Multe mai știu de la el:
Că din greu muncea, sărmanul,
Nimeni nu-l plătea cu anul.

Dar acu m-am făcut mare,
Taica patru feciori are

Ex. 15

Și e mîndru, mulțumit,
De partidul cel iubit,
Că feciori buni i-a crescut:
Unu-i strungar în uzină,
Altul minier în mină,
Eu sînt un harnic sondor,
Îi dau țării mult petrol;
Tractorist e cel mai mic,
D-aia taica-i mulțumit.

Textul este creația Gheorghiței Ristea. Pentru executarea lui, dînsa folosește melodia unui cîntec liric mai vechi, interpretat și la radio de către Maria Tănase, pe care îl cunoaște cu versuri referitoare la dorul mîndrei al cărei iubit a plecat la armată. Gheorghița Ristea ni l-a cîntat în felul următor (mg. 2095 1):



https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 2095 1. Ex. 16

Păsărică de sub nor,
Ia-mă și pe mine-n zbor, *măi*,
Ia-mă și pe mine-n zbor
Și mă du unde mi-e dor, *măi*.
Și mă lasă binișor, *măi*,
Pe brațele cui mi-e dor, *măi*.

Să mă duci tu binișor
Deasupra cazărmilor,
Să văd puiul ce-am iubit
Az noapte cum a dormit.

De-o fi dormit puiul bine,
E cu gîndul tot la mine;
De-o fi dormit puiul rău,
Nu poate de dorul mieu.

Ce putem constata din confruntarea celor două melodii? La prima vedere s-ar părea că nu există deosebiri de esență între una și cealaltă. O privire mai atentă însă ne va face să observăm că diferențele pe care am fi fost ispitiți să le considerăm neînsemnate au un rol expresiv bine determinat, o funcție precisă în context. Să luăm primele două rînduri melodice din fiecare cîntec și să urmărim ce se întîmplă paralel. Cel dintîi dintre ele este destul de apropiat în ambele variante, doar că, în noua melodie, este ornamentat la cadență printr-o formulă melismatică de șaisprezecimi. La cel de-al doilea rînd schimbarea este mai accentuată. Profilul melodic este modificat în sensul că, în noua variantă, se renunță la urcarea pînă la *re*, înlocuindu-se linia frîntă a vechiului rînd cu o mișcare mai lină, mai închegată. Totodată, prin suprimarea salturilor (terță, cvartă), se obține un mers gradat, prin trepte alăturate, cu un caracter mai cantabil, care duce pe nesimțite la cadența pe *re*, punct de convergență a celor două rînduri, vechi și nou. Ar fi interesant să știm, însă: pentru ce, în noua melodie, primul rînd melodic a fost lăsat aproape intact, iar schimbarea a afectat mai mult rîndul al doilea? Să remarcăm că sub cel dintîi rînd melodic (la mg. 1785 a) întîlnim versul „*Frunzuliță mugurel*", iar sub cel de-al doilea versul: „*Cînd eram eu mititel*". După cum se vede, versul de sub primul rînd melodic este un vers nesemnificativ, pe cînd cel de-al doilea vers este un vers de conținut. Într-adevăr, „*Frunzuliță mugurel*" este un clișeu introductiv cu care în poezia populară pot începe nenumărate cîntece, cu o sferă tematică foarte largă, în timp ce versul următor este legat direct de tema aleasă. Se pare că aici rezidă răspunsul la întrebarea pe care ne-am pus-o.

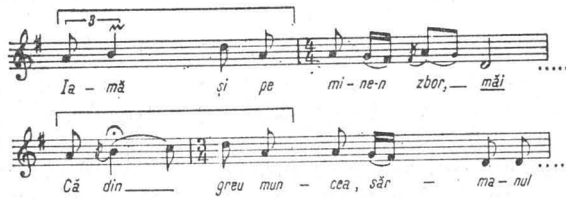
În următoarele două rînduri melodice diferențele se mențin corespunzător la același nivel. În cel de-al cincilea rînd melodic ne întîmpină altceva. De data aceasta aspectul noului rînd se deosebește de cel vechi și prin faptul că sunetul de cadență este schimbat. Concomitent, ambitusul este lărgit, iar linia melodică transformată. Să vedem care este semnificația de conținut a acestor schimbări. Efectul lor esențial este scoaterea în evidență a conținutului de idei al textului, în speță, al versului aflat sub melodie. Să se remarce că cuvîntul-cheie pentru sensul exprimat de

https://biblioteca-digitala.ro

vers, cuvîntul „*greu*", a atras la sine sunetul cu cea mai mare încărcătură sonoră, accentuat atît prin poziție (după bara de măsură) cît și prin înălțime (punctul cel mai înalt al desenului melodic). Subliniind pe plan muzical ideea contradicției sociale exprimată de vers, și anume contradicția dintre volumul mare de muncă depus de țăranul sărac („*Că din greu muncea*") și condițiile de mizerie în care era obligat să trăiască în trecut (sugerate de apoziția „*sărmanul*"), cîntăreața simte nevoia unei căderi la octava inferioară a acestui sunet (*re*), fapt care s-a manifestat exterior tocmai prin schimbarea sunetului de cadență. De fapt, în acest loc, Ristea captează, amplificînd-o, culminația celui de-al doilea rînd din vechea variantă :

mg. 2095 l

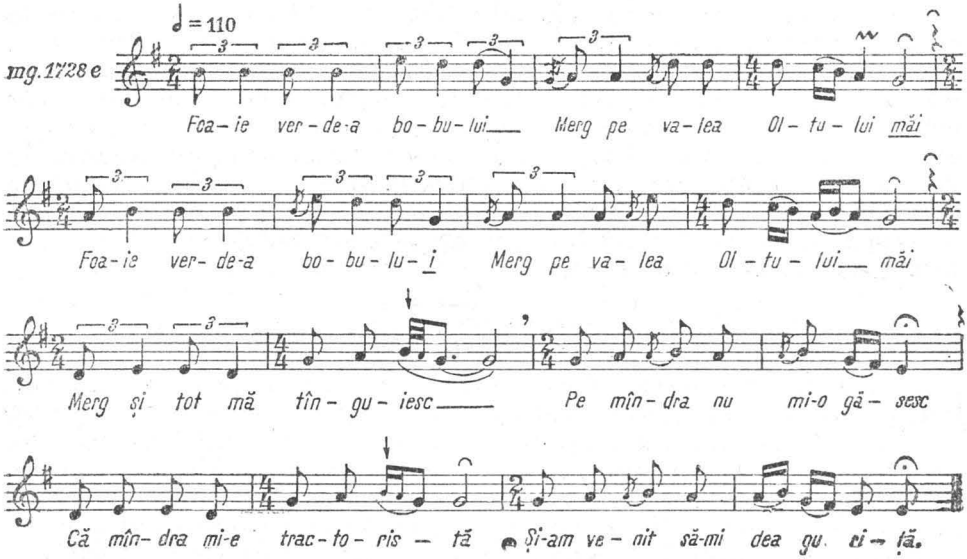
devine

mg. 1785 a

Pînă acum melodiile cîntecelor noi pe care le-am analizat comparativ cu cele vechi s-au servit, pentru a se conforma noului conținut, în special de metoda variației. Vom lua acum un caz ce depășește pragul simplei variații ca factor de evoluție a melodicii.

În noiembrie 1959 informatoarea a înregistrat cîntecul „Dragă mi-e noaptea de vară" (mg. 1631 II f) la care ne-am referit sumar (supra, p. 14, ex. 7). Textului tradițional cunoscut de ea și circulînd destul de mult în Oltenia [24], interpreta i-a adăugat o altă concluzie transformîndu-l într-un text de cîntec nou. Este interesant de menționat că, combinînd două motive poetice diferite în acest text, cîntăreața folosește în partea a doua (începînd cu versul „Ce stai, cuce-așa mirat") un text difuzat la radio în anii 1959—60. Referitor la acel text, cîntat și de Gh. Ristea cu unele omisiuni, cîntăreața Iustina Bălușteanu, care l-a înregistrat atunci la radio cu o altă melodie, ne-a informat că l-a extras dintr-un manual școlar. Avem, așadar, de-a face aici cu un exemplu de introducere în circuitul folcloric a unui text, de factură populară, publicat.

Datorită asemănării dintre textul tradițional și acela nou, melodia nu a fost modificată în primul moment, Gh. Ristea păstrînd identic pînă și refrenul lung cu care ea cîntă vechiul text, de dragoste. În vara anului 1960, informatoarea a creat un alt text nou care nu se mai slujește de nici o idee sau vers din vechiul text. De astă dată a intervenit însă și în muzică. Iată acest cîntec (mg. 1728 e) :

[24] cf. G. Ciobanu-Plenița, *op. cit.*, p. 109; G. F. Ciaușanu, G. Fira și C.M. Popescu, *op. cit.*, p. 18; mg. 1968 j, C.I.E.F.

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 1728 e Ex. 17

Foaie verde-a bobului,
Merg pe valea Oltului, *măi,* } (bis)
Merg și tot mă tînguiesc,
Pe mîndra nu mi-o găsesc,
Că mîndra mi-e tractoristă,
Și-am venit să-mi dea guriță.

Să-i spui, Oltule, așa :
Că eu mă mîndresc cu ea,
Că și eu sînt tractorist
Și fruntaș colectivist ;
Muncesc în gospodărie,
Traiul mai ușor să fie.

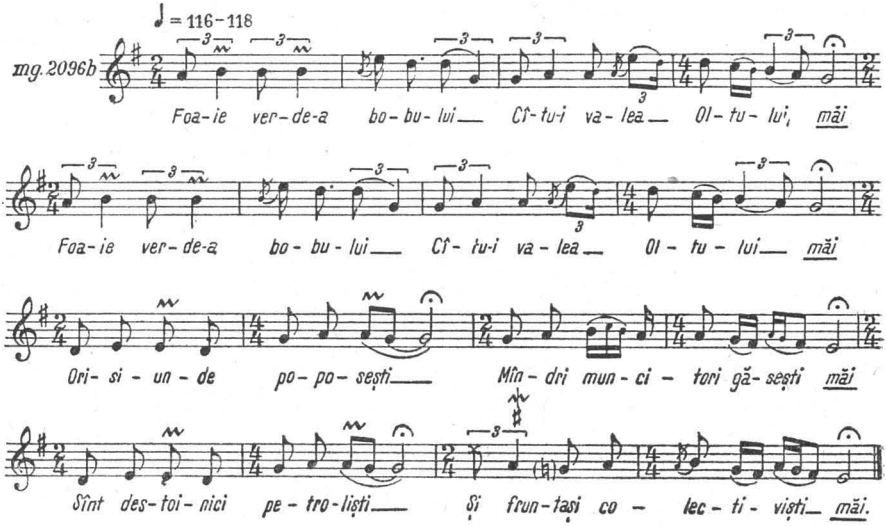
Ți-aș spune, Oltuțule,
Ți-aș spune, băiatule,
Că mi-e dragă țara mea
Și eu mă mîndresc cu ea ;
Că mi-e drag poporul meu,
D-aia-l cînt, Oltule, eu.

Ceea ce remarcăm de la bun început este faptul că partea a doua a noului cîntec folosește un material melodic deosebit față de aceeași parte a cîntecului vechi. Într-adevăr, are loc aici nu mai puțin decît scoaterea a două rînduri melodice (repetate) din prima melodie și introducerea, în locul lor, a unor rînduri melodice noi. În același timp însă, dimensiunile formei sînt păstrate, tot așa ca și cadența finală. Trebuie să spunem că aici nu este vorba de o simplă contaminare și de ceea ce se înțelege de obicei sub această denumire. Esența faptului constatat de noi este înlocuirea deliberată, conștientă[25], a unui fragment melodic prin altul, făcută cu intenția de a răspunde unei necesități de conținut, ivită în urma noii sfere de idei exprimate. Sub acest aspect, fenomenul nu a fost semnalat pînă acum printre

[25] v. fișa de înreg. mg. 1728 e.

https://biblioteca-digitala.ro

cauzele generatoare ale contaminării [26]. Să vedem ce efect are această înlocuire. Pe cînd vechea frază melodică se mişca de preferinţă în partea de sus a scării, noua frază se desfăşoară mai mult în partea ei centrală şi de jos. În locul liniei frînte şi al numeroaselor salturi avem acum un desen mai cursiv şi un mers melodic cu precădere prin trepte alăturate, ceea ce duce la o mai mare cantabilitate. O altă constatare ne atrage atenţia. În vechea melodie, rîndurile melodice la care cîntăreaţa a renunţat acum nu aveau o demarcaţie clară între ele, nedespărţindu-le o formulă cadenţială propriu-zisă, o cezură, şi fiind, în execuţie, efectiv sudate unul de celălalt. Formula *re-do-si-la*, din refrenul cîntecului mg. 1631 II f,

are de fapt funcţia de semicadenţă, iar unitatea principală este fraza nediferenţiată formată din ambele rînduri melodice. Spre deosebire de aceasta, noua frază muzicală este diferenţiată în două rînduri melodice distincte care se individualizează pregnant prin rămînerea, în cel dintîi dintre ele, pe un sunet lung de cadenţă, *sol*, în acelaşi timp şi centru funcţional, major, al melodiei. Aceasta contribuie la consolidarea importanţei lui *sol* ca treaptă principală şi face mai plastic contrastul dintre el şi cealaltă treaptă principală, *mi*, cadenţa rîndului melodic care urmează imediat după aceasta. Dar nu numai pe plan melodic avem schimbări ci şi în ceea ce priveşte ritmul. Pentru a putea urmări cu mai multă uşurinţă schimbările de ordin ritmic vom apela la o variantă a cîntecului nou analizat pînă acum, unde noile rînduri melodice sînt executate mai închegat (mg. 2096 b):

[26] v. Gh. Ciobanu, *Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare*, „Revista de folclor", nr. 1–2/1956, p. 35–36.

https://biblioteca-digitala.ro

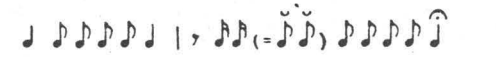
Mg. 2096 b Ex. 18

Foaie verde-a bobului,
Cîtu-i valea Oltului, *măi,* } (bis)
Orișiunde poposești
Mîndri muncitori găsești, *măi,*
Sînt destoinici petrolișți
Și fruntași colectiviști, *măi.*

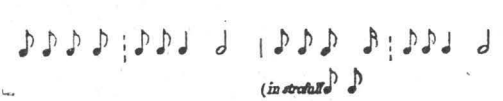
Harnice-s și fetele
Pe toate ogoarele,
Cu mult drag ele doinesc
Și gîndind la ce iubesc.
Și în cîntec legănat
Crește spicu-n rod bogat.

— Oltule, Oltuțule,
Du-ți la vale apele,
Și le spune tuturor
Că mi-e scump acest ogor,
Îmi e drag poporul meu
Și de-aceea-l cînt mereu.

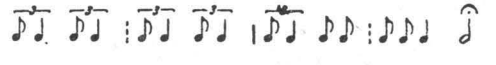
Să transcriem schemele ritmice ale rîndurilor omoloage din refren. Vom avea, pentru vechea melodie (1)



iar pentru cea nouă (2)



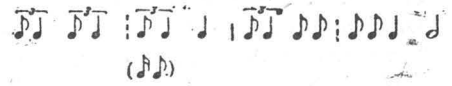
Schema (2), extrasă din rîndurile 5—6 ale cîntecului mg. 2096 b, stă de asemenea la baza rîndurilor 7—8 și apare, cu mici modificări, datorate în special textului, în rîndurile 5—8 ale mg. 1728 e. Ce constatare se impune confruntînd cele două scheme? În vechea melodie schema (1) juxtapusă schemei ritmice a primelor două rînduri (3)



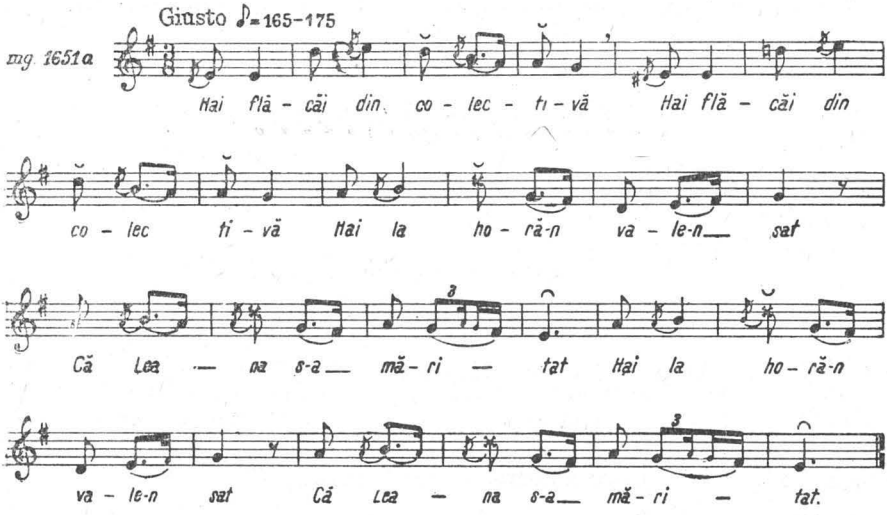
dă naștere unei heteroritmii care face și mai pregnantă intervenția refrenului (întrucît ea se produce chiar o dată cu refrenul). Noua melodie, abrogînd refrenul, a evitat în același timp schema lui ritmică, acum lipsită de conținut melodico-poetic. Totodată a fost exclusă posibilitatea unei preluări mecanice, fără un rost determinat, doar de dragul schemei formale. Această remarcă ne dă un exemplu de modul cum, potrivit legităților care se manifestă în întregul folclor, noul creator acționează selectiv față de mijloacele tradiționale, acceptîndu-le în măsura în care sînt motivate de conținut. Pe de altă parte, integrînd noua schemă ritmică în context constatăm aceeași prelucrare intensivă, aceeași exploatare a unei resurse interne — de astă

https://biblioteca-digitala.ro

dată a ritmului — semnalată cu altă ocazie (supra, p. 24—25). Transcriind schema ritmică a rîndurilor 1—2 din mg. 1728 e și 2096 b obținem (4)



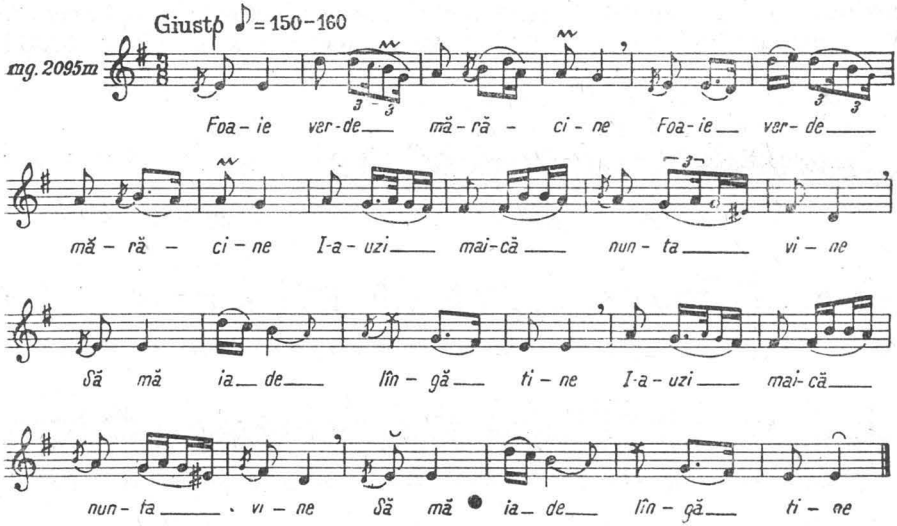
care nu este decît varierea schemei (3), respectiv (2). Observăm că ritmul noilor cîntece folosește în mai mare măsură saficul, larg utilizat în cîntecele de stil modern. Avem în aceasta o dovadă a orientării creatoarei către sensibilitatea artistică actuală a maselor.

Interpreta noastră abordează cu interesante intenții înnoitoare și o categorie folclorică ce-și păstrează astăzi întreaga actualitate, anume cîntecul de nuntă. Dăm ca exemplul cîntecul „Hai, flăcăi din colectivă" (mg. 1651 a):

Mg. 1651 a Ex. 19

Hai, flăcăi din colectivă, (bis)
Hai la horă-n vale-n sat,
Că Leana s-a măritat. } (bis)

Leana noastră, mîndră fată,
N-a rămas nemăritată;
Și cămăși are dăstule:
Nu mai are un' le pune.
Scoateți caii, măi flăcăi,
Și le puneți zurgălăi,
Pe la coame clopoței,
Și mergeți în vale-n sat,
Că Leana s-a măritat.
Colectiva-i soacră mare:
Scoate pîine din hambare
Și cu vin de Drăgășani,
Cum le place la țărani.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru comparație, transcriem și melodia cîntecului de nuntă de la care s-a pornit (mg. 2095 m) :

Mg. 2095 m Ex. 20

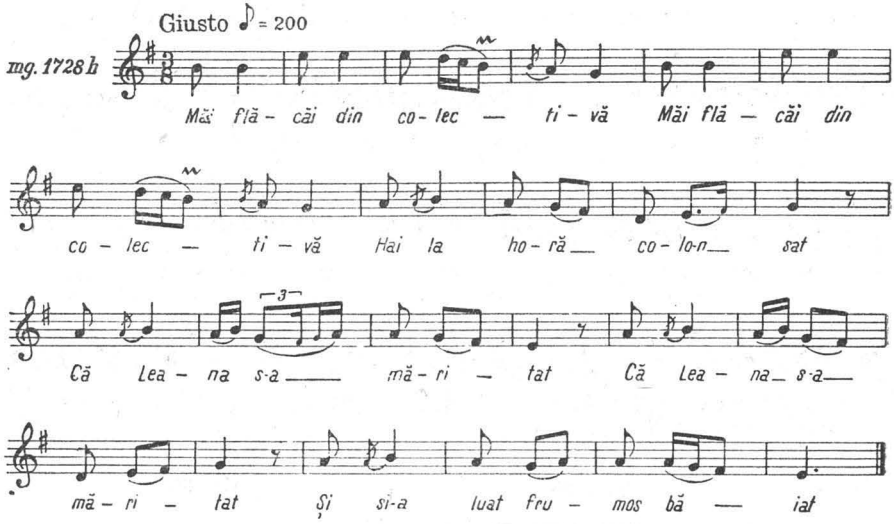
Foaie verde mărăcine, (bis)
I-auzi, maică, nunta vine
Să mă ia de lîngă tine. } (bis)

Ia-ți, mireasă, ziua bună
De la frați, de la surori,
De la grădina cu flori;
De la strat de floricele,
De la rude vericele;
De la strat de busuioc,
De la feciorii din joc;
De la frunza cea de brad,
De la puiul cel lăsat.

Plînge, mireasă, cu jele,
Nu vei mai purta petele,
Nici în degete inele,
Și nici în urechi cercei,
N-ai mai juca cu flăcăi.
Cîntați, fete, și horiți
Cît mai sînteți la părinți.
Jucați, fete, horile
Și vă purtați florile.

Confruntînd primele două rînduri melodice ale uneia cu cele ale celeilalte melodii, observăm la cîntecul nou anumite modificări care, deși nu afectează considerabil substanța muzicală, provoacă totuși o schimbare de atmosferă. Astfel, dacă luăm comparativ primele două rînduri, constatăm modificarea conturului melodic și lărgirea în sus a ambitusului, datorită notei *mi* pătrime, în cea de-a doua măsură. Simultan, această notă are și un rol expresiv în propoziția din care face parte. Să ne gîndim

https://biblioteca-digitala.ro

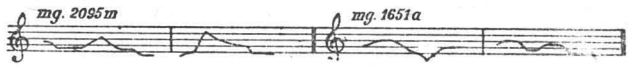
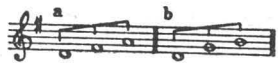
că ea înlocuieşte formula melismatică descendentă printr-un sunet ţinut, plasat la o înălţime superioară. De aici rezultă un alt nivel de tensiune, un avînt sporit al începutului. Acest nivel este şi mai accentuat într-o variantă mai recentă a cîntecului, cu acelaşi text nou (mg. 1728 h):

Mg. 1728 h Ex. 21

Măi flăcăi din colectivă, (bis)
Hai la horă, colo-n sat,
Că Leana s-a măritat (bis)
Şi şi-a luat frumos băiat;

Băiatul e frumuşel,
Flăcăul e voinicel.
El e mîndru-n colectiv,
Cu Lenuţa lui muncind.
Scoateţi caii, măi flăcăi,
Şi le puneţi zurgălăi,
Pe la coamă clopoţăi,
Şi mergeţi în vale-n sat,
Că Gheorghiţă s-a-nsurat.
Colectiva-i soacră mare:
Scoate pîine din hambare
Şi cu vin de Drăgăşani,
Cum le place la ţărani.

Aici, pe lîngă faptul că începutul se face la o treaptă superioară, sunetul *mi* este repetat şi în măsura a treia. În ceea ce priveşte ritmica, remarcăm în întreg cîntecul mg. 1728 h tendinţa de recompunere a formei primare a iambului ♪♩ prin reducerea frecvenţei subdivizării unităţilor ♪ şi ♩. Schimbări serioase pe plan melodic, ritmic şi funcţional au loc în partea

https://biblioteca-digitala.ro

a doua a melodiei (formată din rîndurile melodice 3—4 repetate). Din primul moment observăm că în variantele noi, față de cîntectul tradițional, avem de-a face cu fraze muzicale corespunzător diferite care nu converg decît la cadența finală a ultimului rînd. Mai precis, e vorba de o contaminare cu cunoscuta melodie a lui Barbu Lăutaru [27], a cărei a doua parte, cu mici variații, a înlocuit ultimele rînduri ale mg. 2095 m. Acest fapt se datorează, desigur, practicii de amatoare a cîntăreței noastre, contactului său cu formațiile orășenești. Contaminarea nu e întîmplătoare. Ea a fost posibilă grație apropierii dintre texte în acest loc, faptului că pasajul corespunzător din cîntecul lui Barbu Lăutaru vorbește despre „cununii" [28]. Ce le deosebește? În primul rînd mersul melodic care are altă înfățișare — simetric opusă (cu excepția formulei de cadență) — de la cîntec la cîntec :

Modificările ritmice (nesubdivizarea iambului) sînt o altă notă distinctivă. În sfîrșit, funcțional, constatăm un fapt important : dispariția, în cel de-al treilea rînd melodic, a unei structuri cu centrul pe subton (*re*) și înlocuirea ei cu rămînerea pe structura funcțională a lui *sol*. Vom sesiza și mai bine acest lucru notînd pilonii funcționali ai rîndului melodic 3 în vechea (a) și în noua (b) melodie :

În vechea melodie coexistența acestei structuri cu structura pe *sol* din primele două rînduri dădea naștere unei alternanțe funcționale, între a și b, de ordinul unei cvinte ascendente (relație cvasiarmonică constatată în special în cîntecele bănățene) care era alăturată mai departe, în rîndul melodic 4, unei structuri minore cu centrul pe *mi*, în felul următor :

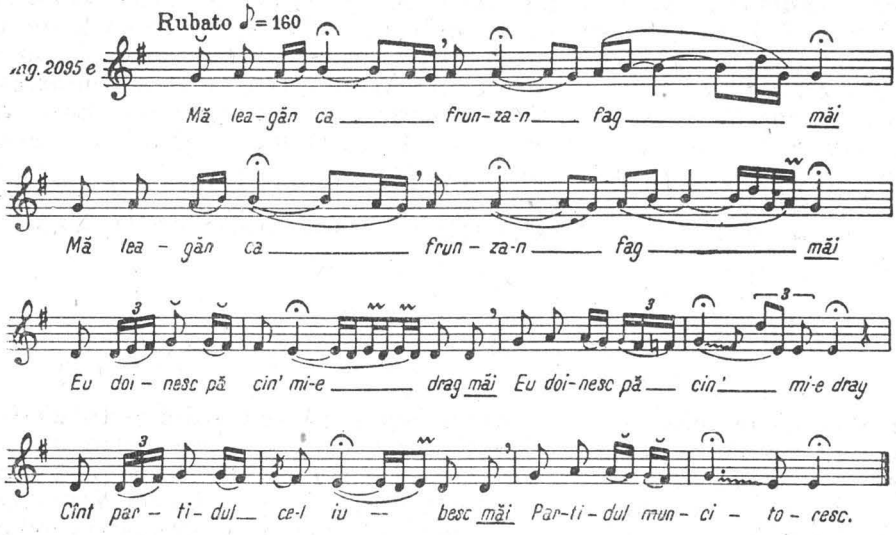
În noua melodie, cauza acestui fenomen de dispariție trebuie văzută în tendința de a evita ca subtonul să devină centru armonic și să se creeze astfel două centre funcționale la distanța de 1 ton (*re—mi*).

---

[27] v. L. Paceag, *op. cit.*, p. 104.

[28] Este interesant de semnalat că o variantă a cîntecului lui Barbu Lăutaru se utilizează odinioară ca marș de nuntă în Năsăud. În com. Sibiel, rn. Sibiu, reg. Brașov a fost identificată în 1959 o altă variantă a aceleiași melodii în tipul mai nou de cîntec al miresei.

https://biblioteca-digitala.ro

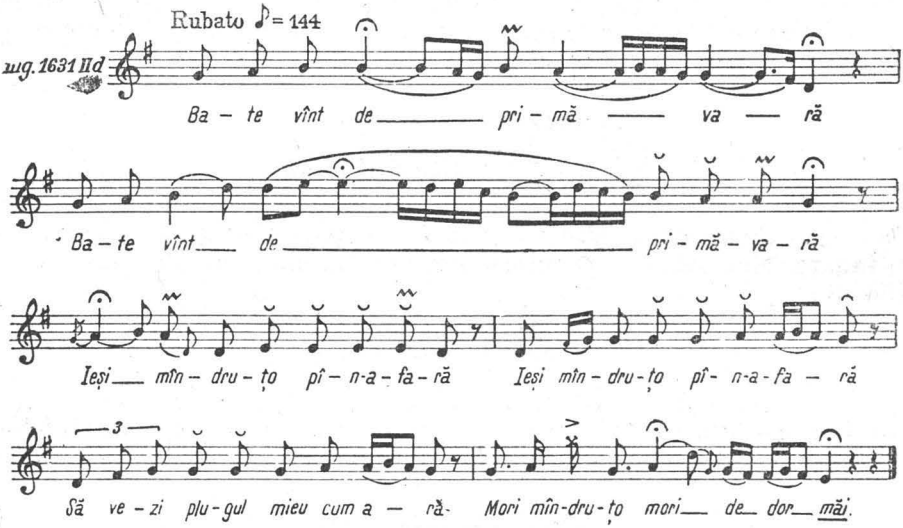
Un caz cu schimbări asemănătoare îl reprezintă cîntecul „Mă leagăn ca frunza-n fag" (mg. 2095 e):

Mg. 2095 e — Ex. 22

Mă leagăn ca frunza-n fag, *măi,* (bis)
Eu doinesc pă cin' mi-e drag, *măi,*
Eu doinesc pă cin' mi-e drag:
Cînt Partidul ce-l iubesc, *măi,*
Partidul muncitoresc.

Să leagănă frunza-n vie,
Holda mîndră în cîmpie;
Mă leagăn şi eu cu ele
Şi cînt doina ţării mele,
Doina codrilor de fagi,
Doina ţării mele dragi.
De m-o-ntreba cineva
De ce cînt eu ţara mea,
Eu le-oi spune că mi-e dragă
Şi-oi cînta-o viaţa-ntreagă;
E frumoasă, e bogată
Cum n-a fost ea niciodată;
Fruntea ei, aur de spice,
Eu cu drag aşa i-oi zice:
— Ţară mîndră, să-nfloreşti
Ca palatele-n poveşti!

creat de Gheorghiţa Ristea în 1961. Cu doi ani înainte informatoarea a înregistrat cîntecul „Bate vînt de primăvară" (mg. 1631 II d), o variantă a acestuia fiind cunoscută şi prin emisiunile de radio [29]. Gheorghiţa Ristea a învăţat acest cîntec în copilărie, în com. Scundu [30]:

[29] Melodia cîntată de Angela Moldovan.
[30] v. fişa de înreg. mg. 1631 II d.

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 1631 II d Ex. 23

Bate vînt de primăvară, (bis)
Ieși, mîndruțo, pîn-afară (bis)
Să vezi plugul meu cum ară.
Rf. *Mori, mîndruțo, mori de dor, măi.*

Ară-n deal și ară-n vale,
Inima-i plină de jale,
Și codrul de supărare,
Că nu-mi ieși, mîndruțo-n cale.

Rf.

Mult mi-e dor și mult mi-e sete
Să văd frunza-n codru verde,
Pădurea plină de fete
Cu flori dalbe-n mîndre plete.

Rf.

Bate vîntu frunzele,
Pă mine gîndurile
Să colind pădurile,
Să mă vadă mîndrele.

Rf.

Melodia lui formează punctul de plecare al noului cîntec (mg. 2095 e). Transformările pe care cîntăreața le aduce se petrec fără ca să aibă loc spargerea cadrului formei structurale. În ce constă transformările și ce răsunet produc ele în conținutul muzical? În primul rînd melodic constatăm schimbarea formulei și a sunetului de cadență. Mai departe, creatoarea se folosește de același rînd melodic foarte puțin variat la formula de cadență. În vechiul cîntec, acest al doilea rînd melodic, începînd cu o formulă împrumutată primului, continuă cu o amplificare și cadență,

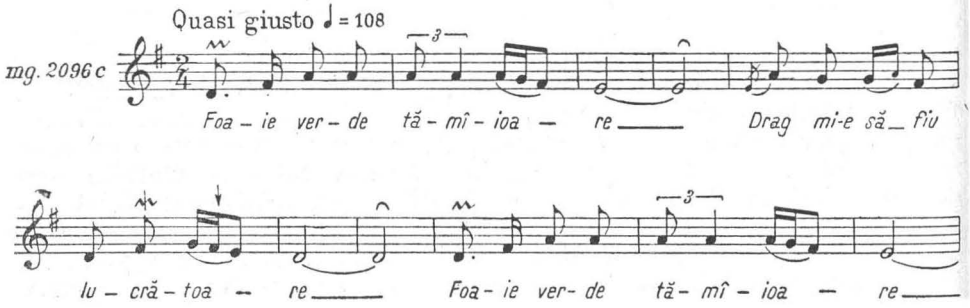
https://biblioteca-digitala.ro

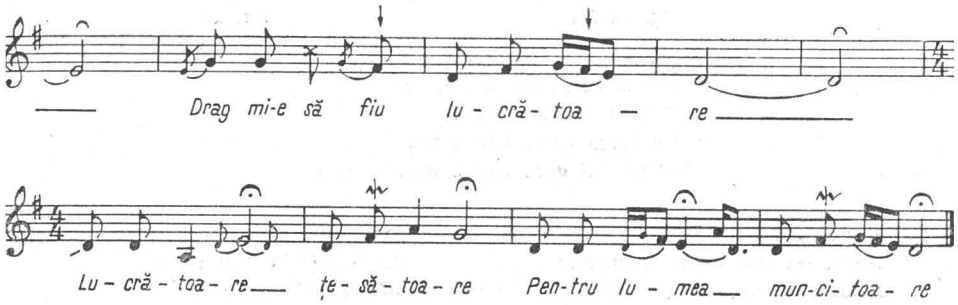
pînă la a deveni un nou rînd melodic. Nu trebuie să pierdem din vedere nici schimbarea treptelor de sprijin, de la desenul tetracordic descendent *si-la-sol-re* și *si-mi-si-sol* la *si-la-si-sol* :

precum și concentrarea mișcării melodice în partea centrală a scării. În continuare, cîntăreața împrumută formula inițială, cu alunecare de la VII la 3 :

rîndurilor 4—5 ale vechiului cîntec, pe care o îmbină cu amplificarea unui desen melodic alternînd pe VII cu 1 (reminiscență a rîndului 3 vechi) :

Constatăm apoi renunțarea la cele două rînduri recitative (4—5 din vechea melodie) și transformarea ultimului rînd. Ce a determinat oare aceste transformări ale vechii melodii? Fără îndoială, conținutul textului a jucat un rol însemnat. Însă se mai pot întrevedea anumiți factori proprii evoluției interne a muzicii și conținutului ei. Să ne gîndim numai la părăsirea recitativului, fenomen constatat astăzi pe plan general în folclorul nostru muzical. Sau la tranziția de la o formă liniară {A B C D Dv E (rf)}, apropiată de forma deschisă a speciilor liber executate (doina, balada), la o formă cu reluări {A A B C B C}. În concluzie, am putea vorbi aici despre un grad mai avansat de închegare a melodiei, de coeziune a elementelor ei componente, datorită intervenției creatoare impusă de cerințele noului conținut poetico-ideologic.

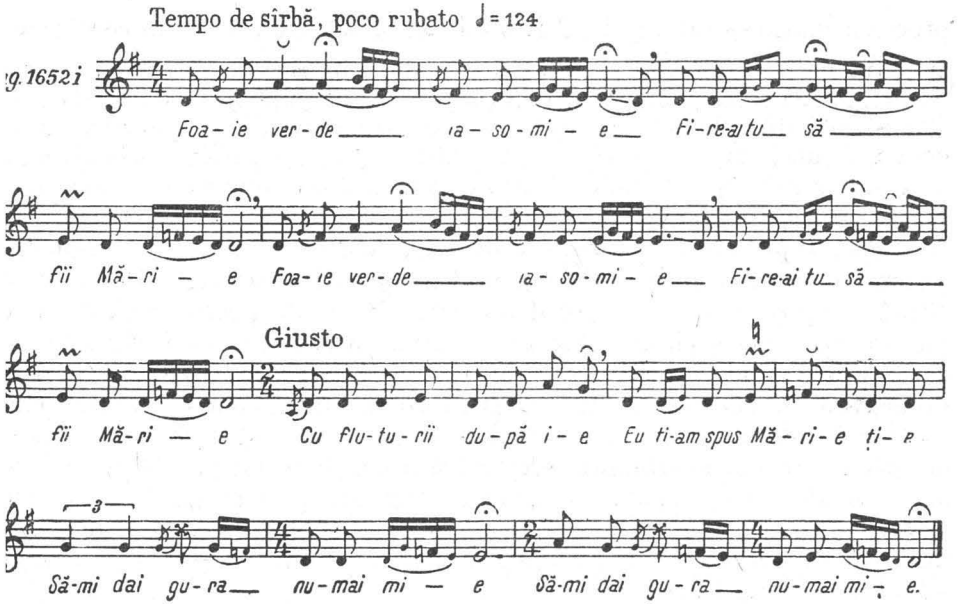
Transformări de ordin analog prezintă cîntecul „Drag mi-e să fiu lucrătoare" (mg. 2096 c) :

https://biblioteca-digitala.ro



Mg. 2096 c Ex. 24

Foaie verde tămîioare,
Drag mi-e să fiu lucrătoare,
Lucrătoare ţesătoare,
Pentru lumea muncitoare. } (bis)

Frunzuliţă ş-o lalea,
Drag mi-e la maşina mea,
Că motorul se-nvîrteşte,
Nicidecum nu se opreşte.
Zboară, pînză, zboară, zboară
Peste-uzine şi ogoară,
Du-te-n sate-n magazine,
Că este ţesută de mine.
Şi pe drumul firului,
Să duci gîndul dorului
La neicuţa-al mieu în sat,
Că-i fruntaş la secerat.

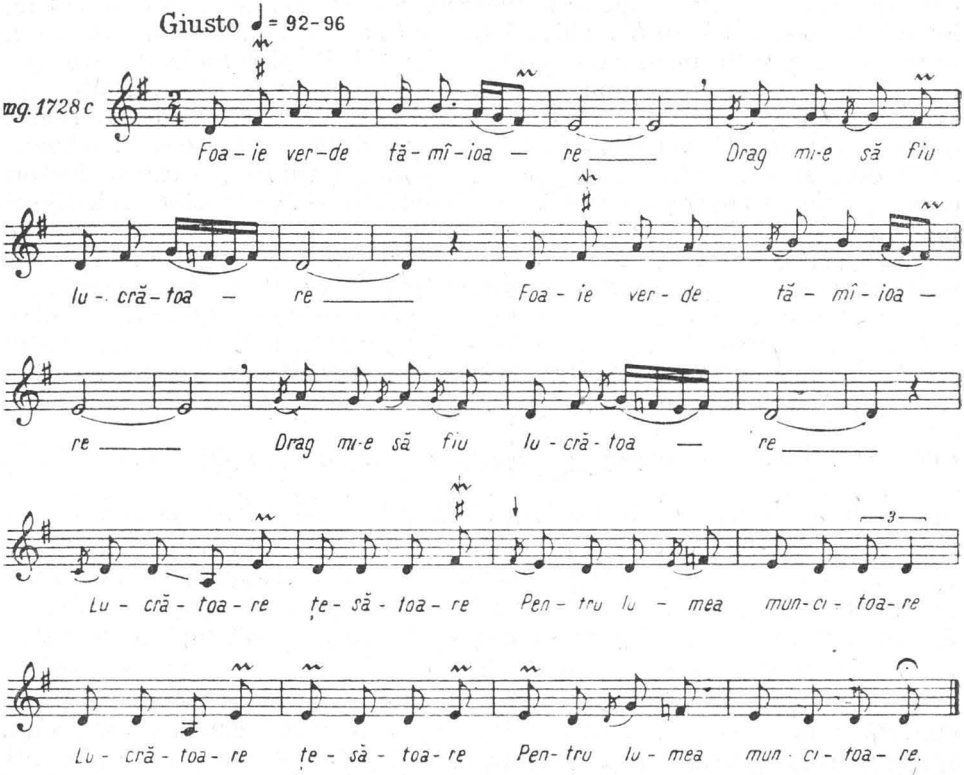
Melodia lui porneşte de la melodia unui cîntec tradiţional, executat de Cistea cu textul „Fir-ai tu să fii, Mărie" (mg. 1652 i) :

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 1652 i Ex. 25

Foaie verde iasomie,
Fire-ai tu să fii, Mărie, } (bis)
Cu fluturii du pă iie!
Eu ți-am spus, Mărie, ție,
Să-mi dai gura numai mie. (bis)

Mărie du peste dial,
Nu te-am mai văzut de-un an;
D-un an și vreo două luni,
Mîndruțo, mă porți pă drum.
Mărie de peste vale,
Fă-ți o punte și-o cărare
Să-ți vină neica pă vale
Pîn'la poarta dumitale;
Să-ți vină neica-ntr-un zor
Pîn'la tine în pridvor.
Mărie, sprîncenele
Mi-au luat, neică, zilele;
Mărie, guriţa ta
Mi-a luat, neică, inima
Și-a trecut Oltu cu ea.

Alăturînd melodiile remarcăm în primul rînd importante modificări ritmice. Vechea melodie (mg. 1652 i) este alcătuită din două episoade cu un caracter deosebit fiecare. Ritmul fundamental al celui dintîi este bazat pe un singur picior metric, anume saficul : ♪♪♩ 𝅗𝅥. În execuție, partea aceasta are un pronunțat caracter liric, rubato, comportînd numeroase opriri pe coroane și formule melismatice. În episodul paralel din noua melodie (mg. 2096 c) execuția liberă este înlocuită cu o pulsație giusto avîntată care face mai plastic ritmul, bazat de astă dată pe o dipodie: proceleusmatic + safic : ♪♪♪♪ : ♪♪♩ 𝅗𝅥. Dacă examinăm în continuare melodia veche vom întîlni această dipodie în cel de-al doilea episod (r. mel. 7 și 8) după trecerea la execuția giusto. Comparativ, episodul al doilea al noii melodii folosește în exclusivitate saficul (uneori deghizat). Avem de-a face deci, în noua melodie (mg. 2096 c), în ansamblu vorbind, cu o inversare a schemelor ritmice dintre episoade și cu supunerea lor execuției giusto. Constatăm astfel că se ajunge, sub ochii noștri, de la un stadiu de tranziție, reprezentat de vechea melodie (cîntecul rubato cu fragmente giusto), la stadiul actual al cîntecului modern, în care ritmul jocului, al sîrbei în speță, are o pondere deosebită. Cîntăreața procedează, dacă ne putem exprima astfel, la „aducerea la zi" a cîntecului și, ca o bună cunoscătoare a stilului contemporan, se orientează just în înțelegerea sensului de dezvoltare a fenomenului folcloric. Corelînd muzica la text, remarcăm că transformările ritmice ale melodiei au ca efect, simțit și vrut ca atare conștient sau nu, o subliniere expresivă a conținutului particular de idei al versurilor. Reprezentarea muncii efectuate la mașina de țesut cîștigă în plasticitate prin pulsația vie a ritmului. Vom observa și mai bine acest lucru examinînd o variantă a cîntecului nou cu puțin anterioară aceleia date (mg. 1728 c):

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 1728 c **Ex. 26**

Foaie verde tămîioare,
Drag mi-e să fiu lucrătoare, } (bis)
Lucrătoare țesătoare,
Pentru lumea muncitoare. } (bis)

Frunzuliță și-o lalea,
Drag mi-e la mașina mea,
Că motorul se-nvîrtește
Nicidecum nu se oprește.
Zboară, pînză, zboară, zboară
Peste-uzine și ogoară,
Du-te-n sate, — în magazine
Că ești țesută de mine;
Și pe drumul firului
Să duci gîndul dorului
La neicuț-al meu în sat,
Că-i fruntaș la secerat.

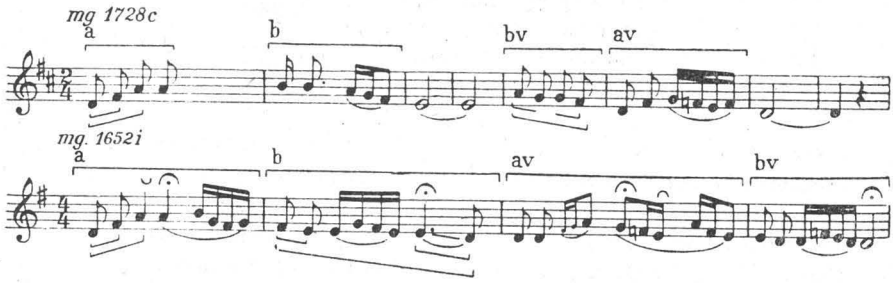
Am putea spune că aici, în cea de-a doua parte a melodiei, prinde parcă viață, prin intermediul pulsației izocrone foarte vii a optimilor, cadența agregatelor mașinii în funcțiune. Această țesătură

https://biblioteca-digitala.ro

ritmică nu este decît prelucrarea ingenioasă a motivului ritmic de optimi întîlnit în partea giusto a vechiului cîntec (mg. 1652 i). Dar nu numai din punct de vedere ritmico-metric avem schimbări. Pe plan melodico-armonic ne atrage atenția din primul moment reducerea figurațiilor melodice de șaisprezecimi și a melismelor. În chipul acesta, melodia se esențializează, devine mai radicală, mai directă. Scopul urmărit de creatoare este, evident, acela de a face larg accesibilă melodia, prin înlăturarea oricăror factori care ar fi putut constitui o piedică în penetrația ei (în special unele figuri melismatice din prima parte și sistemul cvasirubato, care amintesc de doină, specie cu circulație foarte redusă astăzi). La fel cu conținutul poetic, mesajul melodic este direct, concis și pregnant, ca o lozincă. Acest lucru nu se realizează, așa cum s-ar putea crede, printr-o simplă reducere. Pentru a demonstra afirmația să luăm cele două rînduri melodice de la începutul cîntecului și să urmărim felul în care sînt construite (v. schema I). Elementele de bază le formează două motive melodice de cîte o măsură fiecare.

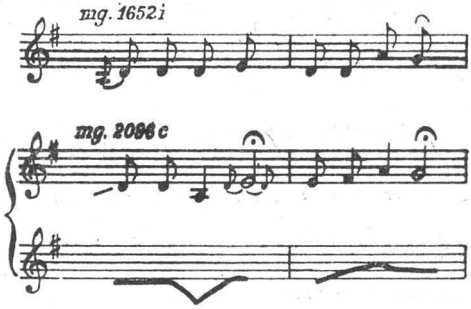
Cel dintîi dintre ele, *a* reprezintă începutul motivului *a* din vechiul cîntec, cu salturile caracteristice de terță mare și cvintă perfectă *re-fa diez-la*. Cel de-al doilea, *b*, este un derivat transpus (așa cum ne-o arată *bv*), puțin mai depărtat, al motivului *b* de la mg. 1652 i, din care nu a păstrat decît esența : desenul descendent prin trepte alăturate la interval de terță. Mai mult, constatăm o concentrare a celor două motive de patru măsuri în două măsuri care operează astfel prezentarea „în racursiu" a vechilor motive. În continuare, în noua melodie se face o reexpoziție în oglindă a motivelor, prelucrate ritmic și prin restrîngerea ambitusului. Extragem, deci, următoarea schemă motivică pentru noua melodie : *a b bv av*, care reprezintă o înnoire, o formă de articulare cu o simetrie mai complexă față de vechea schemă *a b av bv* :

SCHEMA I



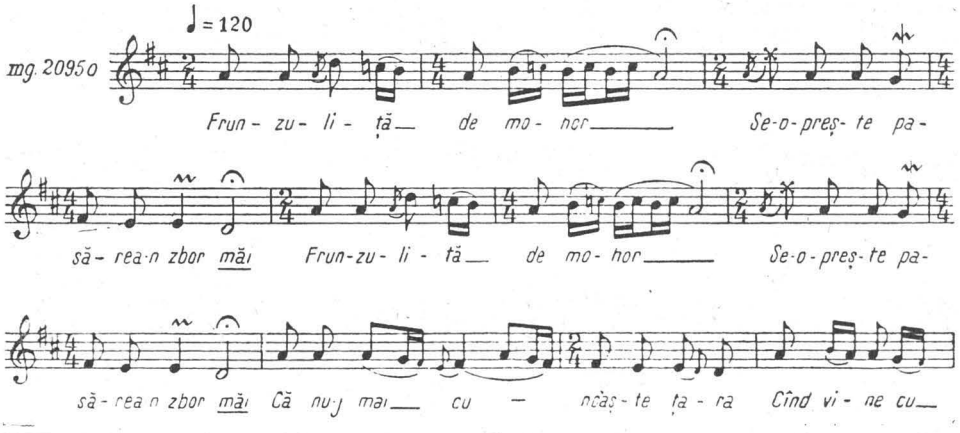
În următorul rînd melodic, la mg. 2096 c, are loc o variație complementară, compensatoare. Răspunzînd unor considerente de echilibru intern cîntăreața augmentează valorile desenului de optimi, căruia îi dă un contur simetric :

https://biblioteca-digitala.ro

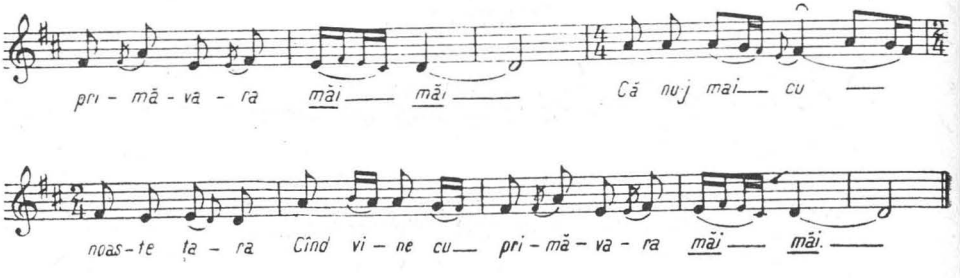
SCHEMA II

Observăm deci că, dacă în prima parte cîntăreața face o expunere „în racursiu", în cea de-a doua expune, am zice, „cu încetinitorul". Analiza pe care am făcut-o ne poate convinge de bogăția de mijloace ascunse sub aparența simplității cîntecului popular actual.

În ceea ce privește versurile, ele ilustrează un caz interesant, tipic pentru noile condiții culturale în care crează cîntărețul popular de astăzi. Textul acestui cîntec i-a fost inspirat Gheorghiței Ristea de o creație a țesătoarei Gh. Beldie [31], creație cu care informatoarea noastră a luat contact prin intermediul unei publicații. Cum avea deja intenția de a compune un cîntec despre munca de țesătoare, Gheorghița Ristea a început cu ultimele 4 versuri din textul Gh. Beldie, pentru a ajunge în cele din urmă la cîntecul nou pe care l-am analizat.

Dăm încă un exemplu unde avem posibilitatea să urmărim transformarea treptată a unei melodii, de la un stadiu inițial la un altul mai nou. Am ales în acest scop cîntecul nou „Se-oprește pasărea-n zbor" (mg.2095 o) :



[31] Cîntecul Gheorghiței Beldie a fost publicat în antologiile *Din folclorul nostru*, ESPLA, Bibl. p. toți, București, 1952, p. 322 și „Cîntece populare noi", Ed. muzicală, București, 1959, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 2095 o Ex. 27

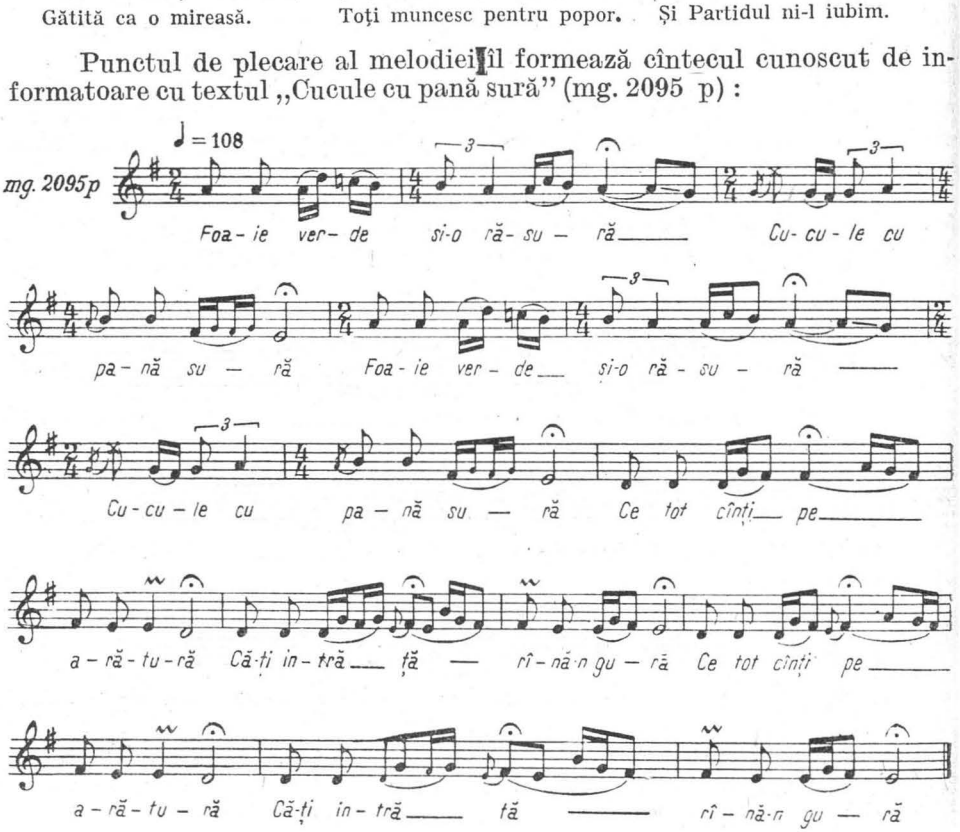
Frunzuliță de mohor, (bis)
Se-oprește pasărea-n zbor, *măi*,
Că nu-j mai cunoaște țara (bis)
Cînd vine cu primăvara, *măi, măi.*

— Pasăre, te-aș întreba :
Îți place de țara mea ?
Că e mîndră și frumoasă,
Gătită ca o mireasă.

Azi minierul în mină,
Muncitorul din uzină
Și țăranii du pe ogor,
Toți muncesc pentru popor.

Și cînd treci peste hotare
Să le spui, pasăre, tare :
Pentru pace noi muncim
Și Partidul ni-l iubim.

Punctul de plecare al melodiei îl formează cîntecul cunoscut de informatoare cu textul „Cucule cu pană sură" (mg. 2095 p) :



https://biblioteca-digitala.ro

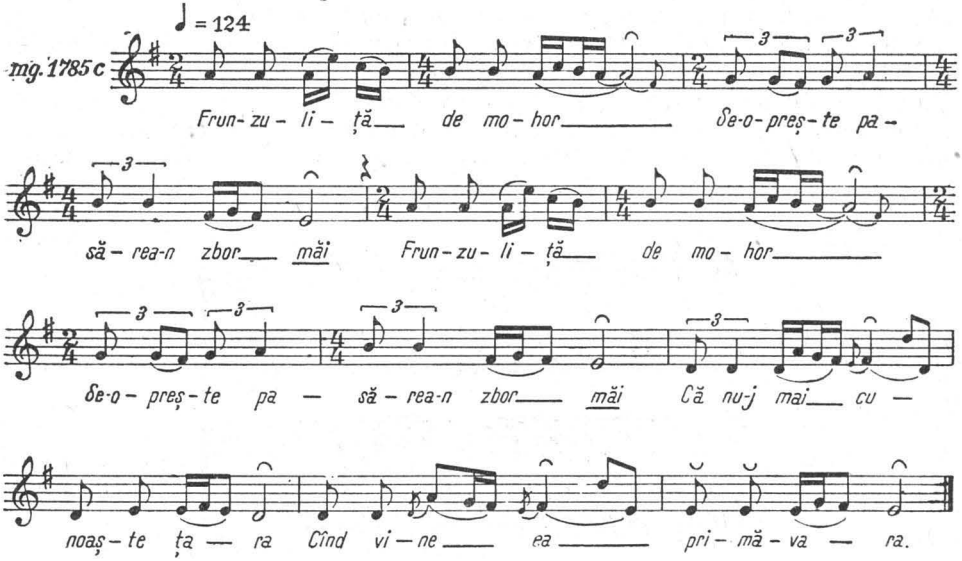
Mg. 2095 p Ex. 28

Foaie verde și-o răsură, } (bis)
Cucule cu pană sură,
Ce tot cînți pe arătură, } (bis)
Că-ți intră țărînă-n gură?

Cîntă sus pe-o rămurea,
Să te-audă și mîndra;
Cîntă pe-o cracă de fag,
Să te-ascult și eu cu drag.
Cucule cu pene sure,
Du-te la mîndra și spune-i
Să nu se mai poarte bine,
Că-mi rupe inima-n mine.

(*dictat*:)

Cîntă-mi, cuce, numai mie
Că la vară, cine știe,
Mi-ai cînta de-oi mai trăi
Și cu mîndra m-oi iubi.
Cuculeț du pă răzor,
Nu cînta așa cu dor!
Cîntă, cuce, mai ușor,
Că-mi vine leșin să mor.

Chiar de la început sîntem izbiți de deosebirea de caracter dintre cele două melodii. În timp ce al doilea cîntec aparține incontestabil unui strat mai vechi, rămînînd încă la porțile stilului modern, cel dintîi face un pas apreciabil înainte ajungînd în plină contemporaneitate. Are loc astfel un salt în evoluția melodiei. El nu s-a petrecut însă dintr-odată ci a fost precedat de un stadiu de tranziție, reprezentat de o primă încercare de revalorificare a melodiei, cu o variantă a textului nou dat (mg. 1785 c):

https://biblioteca-digitala.ro

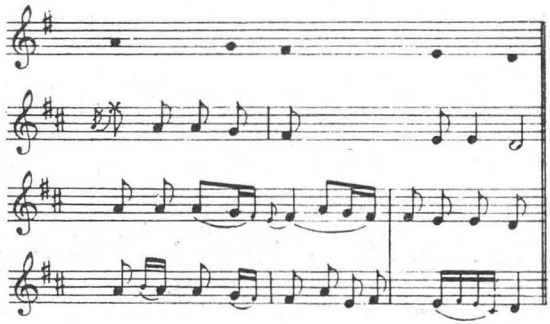
Mg. 1785 c

Ex. 29

Frunzuliță de mohor,
Se-oprește pasărea-n zbor, *măi*, } (bis)
Că nu-j mai cunoaște țara,
Cînd vine ea primăvara.

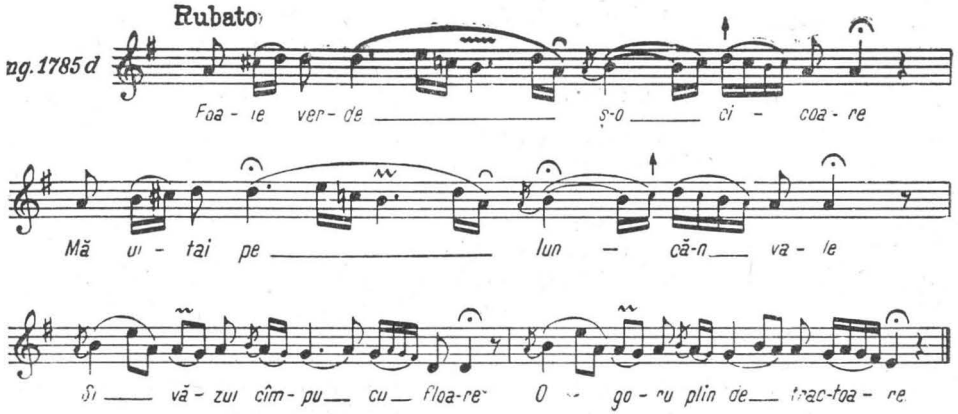
Pasăre, te-aș întreba :
— Îți place de țara mea ?
Că e mîndră și frumoasă,
Gătită ca o mireasă.
Și cînd treci peste hotare
Să le spui, pasăre, tare :
Pentru pace noi muncim
Și partidul ni-l iubim.
Să te duci tu sănătoasă
Pe la toți prin țări acasă,
Să duci tu în țări vecine
Mult noroc și numai bine.
Că partidul muncitor
Este bun și iubitor :
Din lumina lui a dat
La toți țăranii din sat
Și pe toți i-a îndemnat
La belșug și trai bogat,
Fără pic de sărăcie,
Și-n sat numai veselie.
Muncitorul din uzină
Nu mai e fără hodină,
Totul e mecanizat,
De munci grele a scăpat.
Toate sînt din grija lui,
Bunului,
partidului.

Față de mg. 2095 p, această melodie este puțin diferită, neconstituind mai mult decît o simplă variantă ; ea se remarcă doar printr-un tempo mai rapid, scurtarea duratei coroanelor, reducerea formulelor melismatice și lărgirea ambitusului în partea a doua. În melodia mg. 2095 o, aceste modificări sînt îmbinate cu schimbări mai profunde. Primul rînd melodic nu a fost atacat deoarece poartă în ambele cazuri un vers nesemnificativ, expletiv. În schimb, cel de-al doilea a fost suplantat printr-un rînd melodic inedit. După repetarea lor urmează un alt rînd melodic a cărui derivare din vechea melodie este peremptorie. Cel de-al șaselea rînd melodic însă nu mai seamănă cîtuși de puțin cu vechea melodie. Mai degrabă ne recheamă în minte rîndul melodic precedent din noul cîntec. Dar, la o examinare atentă, acesta, la rîndul lui, ne evocă pe cel de-al doilea (prin repetiție și al patrulea) rînd melodic. Cele trei rînduri melodice noi sînt, de fapt, metamorfoza unui același motiv pentacordic major :

SCHEMA III

https://biblioteca-digitala.ro

Creatoarea exploatează astfel în mod meșteșugit resursele oferite de o formulă melodică, dar pune aceasta în slujba unui conținut nou pe care-l promovează și căruia îi dă și pe plan poetic o întruchipare corespunzătoare.

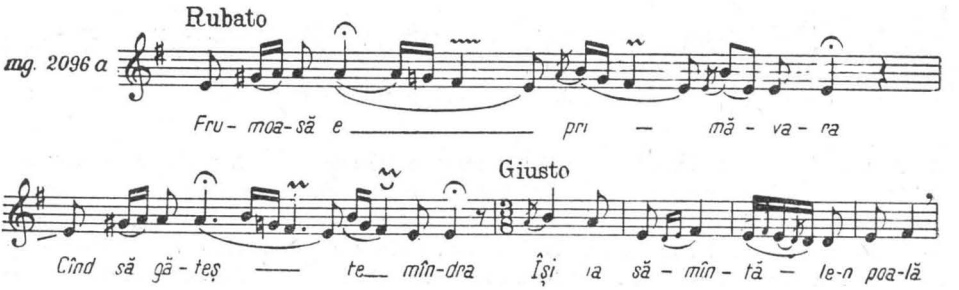
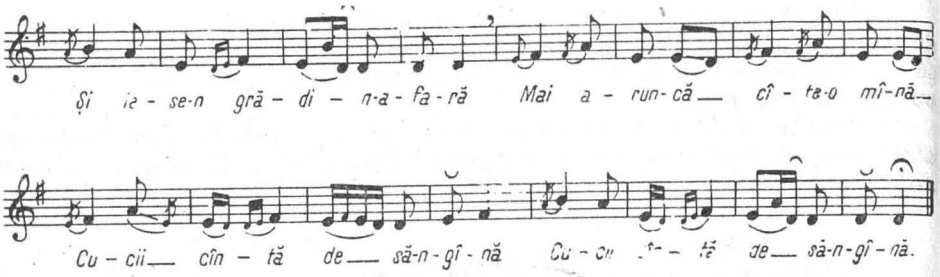
Înainte de a trage concluzii, dăm încă un exemplu care ilustrează cazul unei contaminări și anume cîntecul „Mă uitai pe luncă-n vale" (mg. 1785 d):



Mg. 1785 d Ex. 30

Foaie verde ș-o cicoare,
Mă uitai pe luncă-n vale
Și văzui cîmpu cu floare,
Ogoru plin de tractoare.

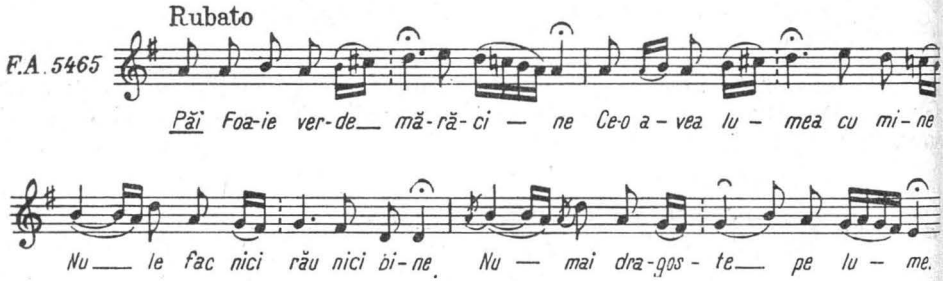
În urmă, brigăzile
Muncesc ca furnigile.
Fete mari și mai mărunte,
Cîmpu-i plin de vorbe bune.
Văzui pădurea-nverzită
Și cuculețu cum cîntă,
Flăcăii muncind pe luncă.
Ei lucrează cu mult zor
În gospodăria lor.

Prima parte a melodiei este luată dintr-un cîntec de dragoste pe care Gheorghița Ristea ni l-a executat cu textul „Frumoasă e primăvara" mg. 2096 a):

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 2096 a Ex. 31

Frumoasă e primăvara,
Cînd să gătește mîndra:
Își ia sămînțăle-n poală
Și iese-n grădin-afară,
Mai aruncă cîte-o mînă,
Cucii cîntă de să-ngînă. (bis)

Frumoasă e primăvara,
Cînd să gătește mîndra,
Cînd înfloare liliacul
Și își mută ea cerdacul.
Nu știu, doamne, cum să fac
Să-i ajut la semănat,
Să-i iau sămînță din poală
Și să-i arunc pe răzoară.
— Măi, vecină, măi, vecină,
Fă-ți portiță la grădină,
Clinii leagă-i după șură
Să viu și eu în grădină,
Să-ți ajut la semănat,
Tu să stai la sărutat.

Cea de-a doua însă nu mai urmează acest cîntec ci folosește B-ul cîntecului „Ce-o avea lumea cu mine" (F.A. Not. nr. 5465).



F. A. 5465 Ex. 32

Păi, Foaie verde mărăcine,
Ce-o avea lumea cu mine,
Nu le fac nici rău nici bine,
Numai dragoste pe lume.

Nici la masă nu le stau,
Nici paharu nu le beau,
Numai pe mîndra le-o iau.
Nu le-o iau, nici nu le-o las,
Numa să le fac năcaz.

A naibii mai e lumea,
Cum ne strică dragostea
Eu o fac ș-altu o ia;
Eu o fac cu palmele,
Altu-o ia cu brațele.

https://biblioteca-digitala.ro

Fenomenul s-a petrecut fără ca Gheorghița Ristea să-și fi dat ɔama clar de el și a fost cauzat de simplul fapt că prima parte a cînte-ılui „Ce-o avea lumea cu mine" este destul de apropiată de prima parte melodiei „Frumoasă e primăvara". Am dat acest exemplu cu scopul de arăta că, din moment ce în cîntecul nou își continuă acțiunea o serie de ıctori primenitori cunoscuți deja din folclorul tradițional, nu este ex-lus nici cazul contaminării „autentice".

★

Recapitulînd faptele pe care le-am consemnat în analiza noastră ntem în măsură să desprindem un șir de concluzii care ne pot ajuta să tabilim : a) ce se întîmplă în momentul de față cu o parte a cîntecelor radiționale ; b) cum iau naștere, din punct de vedere muzical, unele întece noi ; c) sub ce aspecte ni se înfățișează în folclorul nostru contem-oran procesul de creație muzicală (raportul dintre tradiție și înnoire).

În ceea ce privește raportul dintre cîntecul nou și cîntecul tradițional reprezentat îndeosebi prin cîntece de stil modern) constatăm continuitatea intre ele, legătura lor manifestată în germinarea fenomenului nou din el tradițional, în ducerea mai departe și dezvoltarea, pe o nouă treaptă, acestuia [32]. Legile generale de dezvoltare ale folclorului sînt, așadar, esizabile și astăzi. Departe de a constitui un fenomen întîmplător, o cate-orie neglijabilă, cîntecul nou este expresia logică, necesară, a unei evoluții cîntecului popular, oglindind transformările revoluționare petrecute în nii regimului democrat-popular, ai înnoirii conștiinței sociale a maselor opulare în urma schimbării bazei social-economice. Prin însăși existența ıi, cîntecul nou este o dovadă a marii vitalități a folclorului, a nesecatei apacități creatoare a poporului.

Așa cum am văzut, legătura cu tradiția ni se înfățișează, pe plan tructural-muzical, sub multiple aspecte (începînd cu simpla adaptare și fîrșind cu nașterea unei noi melodii) care, în fond, țin toate de aceeași endință a folclorului dintr-o anumită epocă social-istorică, de a folosi chizițiile valoroase ale moștenirii artistice colective și de a îmbogăți acest atrimoniu cu noi elemente care să poată constitui o sursă de perpetuare i înnoire a lui. Tendințele înnoitoare care se manifestă în cursul acestui roces fac ca în muzică să se observe o orientare în sensul evoluției într-un itm mai viu spre un nou stadiu al cîntecului de stil modern [33]. Din punct e vedere al conținutului, el se caracterizează prin aceea că se face purtă-orul unui dinamism sporit, al unei plasticizări a imaginii muzicale. Acest apt decurge nemijlocit din menirea cîntecului nou de a fi un factor activ e făurire a conștiinței socialiste a maselor populare, din dubla lui funcție ropagandistică și mobilizatoare. Cîntecul nou este o categorie folclorică e mare și imediată actualitate.

---

[32] v. și M. Pop, Prefață la antologia *Cîntece populare noi*, Ed. muzicală, București, 959, p. 5.

[33] O constatare asemănătoare a făcut cercetătoarea P. Carp în legătură cu cîntecele enoi din fondul mai recent al repertoriului contemporan (*Cîntece de ieri și de azi din com. ătrîni*, „Revista de folclor", nr. 1—2/1957).

https://biblioteca-digitala.ro

Schimbările de conținut au necesitat la rîndul lor schimbări în structura muzicii cîntecului nou. Am enumerat mai în amănunt la fiecare exemplu aceste schimbări de structură, încît acum nu vom face altceva decît să le rezumăm. Melodica se rotunjește, devine mai cursivă, mai directă, renunță la perifraze și atestă un elan și o energie sporită. Organizarea funcțională a treptelor este tot mai riguroasă, mergînd spre faza percepției tonale. Constatăm o preferință marcată pentru modul major, ionic medieval. Ritmul se încheagă și cîștigă în precizie și regularitate. Gruparea lui în motive plastice este îmbinată cu dinamizarea. Uneori, acest lucru se reflectă în agogică, unde constatăm că mișcarea se face într-un tempo accelerat. Observăm o evoluție și în ceea ce privește structura generală care dovedește adesea tendința de prelucrare intensivă a cîtorva elemente. Toate acestea se răsfrîng și în forma muzicală care devine mai clară, uneori mai complexă. Trăsăturile pe care le-am enumerat trebuie puse, cel puțin în cazul informatoarei noastre, în legătură cu muzica profesionistă și orășenească. În urma dispariției, în societatea noastră, a antagonismului dintre cele două culturi, se face simțită tendința folclorului de a se apropia de creația profesionistă înaintată [34].

În sfîrșit, în legătură cu problema creației muzicale actuale am putut face o serie de constatări. Procesul de creație muzicală începe chiar de la alegerea melodiei. Nu este întîmplător faptul că, din suma de melodii pe care o cunoaște, cîntărețul se oprește asupra uneia, cu anumite trăsături caracteristice, cu un anumit conținut emoțional. Niciodată, de pildă, nu vom întîlni un cîntăreț talentat, dotat cu gust și sensibilitate artistică, acceptînd pentru vehicularea unui nou text o melodie a cărei esență să contrazică caracterul ideilor exprimate în textul poetic. Operația aceasta de întregire a unității cîntecului, de aflare a unei îmbinări cît mai perfecte între vers și muzică, face parte integrantă din actul creației. La informatoarea noastră se manifestă legătura puternică între text și muzică, creația poetică efectuîndu-se prin intermediul executării melodiei.

În ceea ce privește creația muzicală propriu-zisă am văzut că ea se poate face indirect, prin unele elemente stilistice, sau direct, pe baza intervenției cu scop creator. Ca orice proces de dezvoltare, creația muzicală folclorică nu ia aspectul de noutate absolută. Ea are un caracter evolutiv, schimbările înnoitoare se realizează pe baza a ceva existent, din care un anumit procent de elemente este păstrat. Ca în întreg folclorul, în cîntecul nou modalitatea principală de creare o formează restructurarea și transformarea de elemente mergînd pînă la recrearea prin variație. În afară de această cale am mai întîlnit procedeul contaminării. Factorul intențional, conștient, al intervenției are o frecvență sporită. În lumina acestor constatări — care, ținem să specificăm, se referă în primul rînd la cazul analizat de noi — apare clar existența unui proces de creație muzicală contemporană, manifestat în cîntecul nou, ce continuă și duce mai departe creația tradițională. Cercetările viitoare vor

[34] A se vedea în acest sens lucrarea folcloristului sovietic V. E. Gusev, *Probleme de estetică și folclor*, p. 21, traducere dactilografiată aflată în biblioteca Institutului de etnografie și folclor.

https://biblioteca-digitala.ro

rebui să-și îndrepte și mai mult atenția asupra acestui fenomen care ișigă în amploare pe zi ce trece și în care se manifestă unele din cele nai reprezentative trăsături ale cîntecului nostru popular în etapa ac-uală.

A FOLK-SINGER'S NEW PRODUCTION OF SONGS

— A contribution to the study of the musical aspect of the problem. —

The revolutionary changes wrought in Rumania following its libe-ation and the introduction of a new social and economic organization of the state have brought in their wake corresponding changes in the nentality of society as well as in culture and arts in this country. Contemporary folklore is undergoing a process of renewal, manifest in: a) the changes occurring in the traditional elements, including the func-ion, content and structure of the folklore items, and b) the appearance and development of new categories of artistic folk productions of a "new olklore", progressing with the advance of the popular revolution. Songs containing a new thematic represent an important part of the new folklore n this country. The new production mirrors the new mentality of the vorking people, the progress of social-artistic consciousness of the masses, who — under the leadership of the Rumanian Workers' Party — are orging a new society free of exploitation. The new songs record the achievements of the people in the construction of socialism, singing the praise of peaceful and fruitful labour, the prosperity in the collective farms, the new relations between men, the devotion and gratitude of the people for the Rumanian Workers' Party and for the people's lemocratic Government, — guides of the people in their path to a nappier life.

In the present study the author broaches the musical aspect of his innovating phenomenon reflected in the new folklore. Following up a specific case, viz. the melodic evolution of the repertory of an informer of new songs, the author proves — by a comparative analytical study of the music — the existence of a contemporary process of musical creation, manifest in the new songs, a process which continues the tra-litional musical creation of the people.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

BAZA PREPENTATONICĂ A MELODICII DIN OLTENIA SUBCARPATICĂ

MARIANA KAHANE

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

25—I—1964

Tema lucrării a fost stimulată de surprinderea unui substrat melodic comun, care răzbate, pe deasupra deosebirilor de gen și vechime, la ascultarea cîntecului popular oltenesc[1]. Caracterul rudimentar al materialului sonor de bază, exploatat pînă și de melodiile de maximă actualitate, dar prelucrat cu rafinament artistic pînă la camuflarea facturii rudimentare, ne-au deșteptat interesul științific și artistic pentru fenomenul sesizat intuitiv.

Existența pentatoniei și prepentatoniei în muzica populară oltenească a atras la noi atenția lui C. Brăiloiu[2] și G. Breazul[3]. C. Brăiloiu, într-un studiu asupra sistemelor pentatonice și prepentatonice, include într-un vast material de folclor comparat 2 exemple de cîntece rituale[4] din Oltenia subcarpatică. G. Breazul îi consacră o lucrare specială, din care publică partea introductivă și capitolul II, unde menționează, ca relicve preistorice, hăulitul, chiuiturile, chemările păsărilor și vitelor și exemplifică, între alte cîteva melodii din folclorul universal, două cîntece de stea oltenești[5] și un cîntec funebru din același loc[6]. Tratarea pro-

---

[1] Ne referim tot timpul la folclorul Olteniei subcarpatice. Cele ce urmează sînt extrase dintr-un studiu mai amplu, care se referă la un material mult mai bogat și au făcut obiectul unei comunicări, cu prilejul sesiunii științifice a Institutului de etnografie și folclor, din dec. 1963.

[2] C. Brăiloiu, *Sur une mélodie russe*. Extrait de „Musique russe", II (1953), Paris, P.U.F.

[3] G. Breazul, *Studii de folclor muzical*. Rev. „Cercetări folclorice", I (1947), București. Cuprinde introducerea și cap. II din lucrarea *Sistemul prepentatonic și pentatonic al muzicii populare oltenești*.

[4] Un cîntec ritual pentru apărarea verzei (p. 375, ex. 153) și un Homan de Sf. Toader (p. 385, ex. 209).

[5] Culese din fostul județ Mehedinți.

[6] Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

priu-zisă a subiectului a fost continuată în partea rămasă în manuscri de al cărei conținut nu am avut cunoștință.

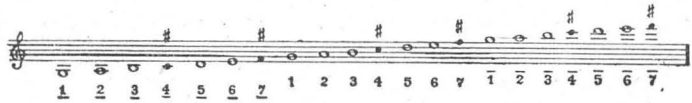
În cele ce urmează vom înfățișa categorii și aspecte variate ale si temelor prepentatonice, așa cum le relevă folclorul muzical al Olteni subcarpatice în diversele sale genuri. Nu intenționăm să dăm un tablo complet al sistemelor și posibilităților, ci numai să semnalăm situați într-o perspectivă mai cuprinzătoare a folclorului local.

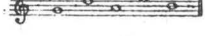
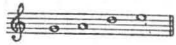
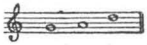
Lucrarea se sprijină pe sistematizarea teoretică a lui C. Brăiloiu confirmată din plin de materialul muzical oltenesc[8].

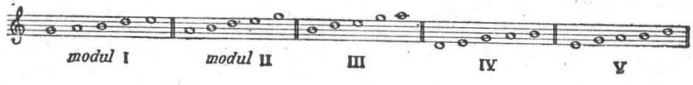
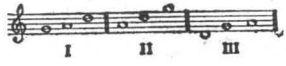
★

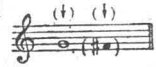
[7] C. Brăiloiu, *op. cit.*, și Const. Braïloïu, *Un problème de tonalité. (La métabole pent tonique)*. Extrait des *Mélanges d'Histoire et d'Esthétique Musicales*... Publié avec le concours Centre National de la Recherche scientifique (fără an), Paris.

[8] Se impune o scurtă prezentare a categoriilor și terminologiei pe care le vom folo la tot pasul, pentru a fi, de la început, familiarizați cu acestea :

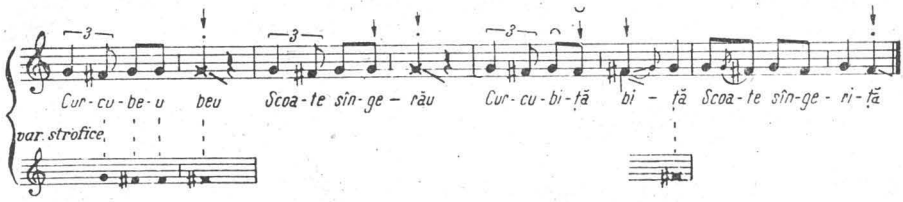
Ținînd seama de necesitatea notării melodiilor pentatonice și prepentatonice într scară comună, care să faciliteze compararea lor, Brăiloiu stabilește în mod convențional, d considerente practice, pe *sol* ca punct de pornire a sistemelor și ajunge astfel la scară teoretică generală :

în care plasează toate sistemele și transpune toate melodiile. Scara la care ajunge se sup pune, pentru melodiile pentatonice și prepentatonice, cu cea a notării relative a melodii populare românești (Vezi P. Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării într-un sistem organic.* „Revista de Folclor", V (1960), nr. 1—2) pe care o practică Institu de etnografie și folclor și a fost preluată și în lucrarea de față.

Aderînd la teoria fundării sistemelor pe succesiunea de cvinte și cvarte perfecte, C. Br loiu stabilește următoarea componență a sistemelor : 5 sunete rezultate din combinarea cvinte și cvartelor (sunete pe care apoi le dispune în scară) constituie sistemul *pentatonic*, respect  , în ordinea : ; 4 sunete din această serie — siste *tetratonic*, resp ctiv :  ; 3 sunete din serie — sistemul *tritonic*, respect  ; 2 sunete din serie — sistemul *bitonic*, respectiv : .

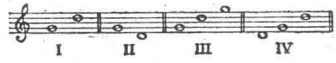
Fiecare sistem comportă anumite aspecte modale, după cum urmează : *sistemul pentato*

sistemul *tetratonic* : ; *sistemul tritonic* :

https://biblioteca-digitala.ro

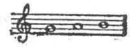
Vom începe cu cele mai rudimentare forme de organizare sonoră. Exemplare așa-zis „melodice", de structură exclusiv *unitonică*, găsim frecvent în repertoriul copiilor, în recitativele lor ritmizate, adesea mai mult vorbite decît intonate, în care oscilațiile firești ale vocii deviază de la linia strict „recto tono", ducînd la intonații fluctuante (↑, ↓), sau la deplasarea pe tonurile alăturate, [1] , ca în următoarea *formulă scandată cu prilejul scăldării.* (Sunetele finale alunecă uneori, descendent, făcînd din intervalul nedeterminat pe care-l marchează, germenele viitoarei mișcări de cvartă.)

9)

2



---

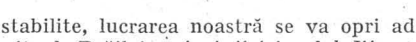
sistemul bitonic — cu mișcările posibile :

În lucrarea noastră scările vor apărea în direcție descendentă, așa cum ne îndeamnă conturul, predominant descendent, al melodiilor, iar modul II tetratonic și tritonic vor fi notate cu o octavă mai jos.

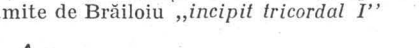
Ca element primordial caracteristic al sistemului pentatonic, este indicată terța mare, în dispoziția succesivă a treptelor  , serie la care muzicologul se referă prin termenul grecesc „*pycnon*", preluat de la Riemann.

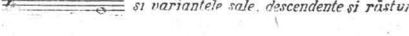
Sunetele auxiliare, de umplutură, apar sub denumirea „pyen"-i.

Atrăgînd atenția asupra faptului că sistemele nu sînt caracterizate numai de numărul treptelor componente, ci, mai cu seamă, de o serie de formule specific pentatonice sau prepentatonice (respectiv : pentatonisme, tetratonisme, tritonisme etc.), Brăiloiu face o expunere a acestora, stabilind categorii de formule pentacordale (de 5 trepte), tetracordale (de 4 trepte), tricordale (de 3 trepte). (Pentru evitarea confuziei, atragem atenția că termenul „...cordic" se referă la numărul treptelor dintr-o formulă, pe cînd „... tonic" se referă la sistemul căruia îi aparține formula).

Dintre formulele stabilite, lucrarea noastră se va opri adeseori asupra următoarelor : *formulele tricordale* denumite de Brăiloiu „*incipit tricordal I*"



„*incipit tricordal II*" 

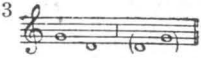
și „*incipit tricordal III*" 

și *formulele tetracordale* care se confundă cu înseși scările tetratonice.

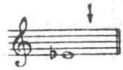
[9] Mg. 771 v, Cîmpofeni — com. Arcani — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Grigore Petcu, 10 ani, culeg. G. Sulițeanu, 1956, tr. M. Kahane.

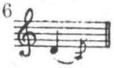
https://biblioteca-digitala.ro

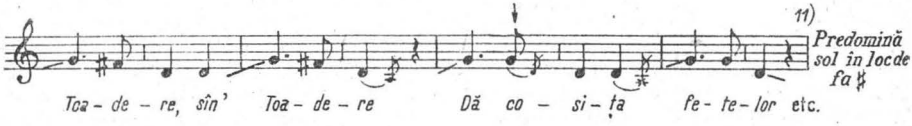
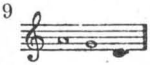
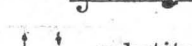
Sistemul bitonic, cu care intrăm în domeniul melodiei propriu-zis este reprezentat atît în repertoriul copiilor, cît și al oamenilor mar

Concretizat în jocul cvartei coborîtoare sau suitoare, 3  care-

atenuează monotonia repetării prin alternarea cu fragmente unitonic bisilabice sau recitative, el generează melodii cu o structură arhitectonic rudimentară, limitată la un singur rînd melodic, mai mult sau m puțin variat. Apariția unui ton sau a altuia ca sunet de oprire nu ră punde unui impuls organizator, ci mai curînd unei necesități capricioa de variație. Ilustrativ pentru repertoriul copiilor este acest „*descînt la arici*", în care oscilația intonării se manifestă în ușoara urcare sau cob rîre a tonurilor (↑, ↓) și în înlocuirea întîmplătoare a sunetului gra

cu treapta superioară, mult coborîtă : 4

5

În repertoriul oamenilor mari, sistemul e atestat, între alte cî tece rituale, prin *Homanul* exemplificat și de C. Brăiloiu. (Sublinien pe baza variantei noastre, apariția pienului urcat (*fa diez*) sau îndepă tarea sa de către treapta constitutivă *sol*, formula descriind astfel cvar bitonică *pură*; remarcăm totodată aluzia la faza următoare, tritonic anunțată de échapée-ul *la*, 6 ce trădează atracția spre cvar

inferioară a sunetului grav, la rîndul său) :

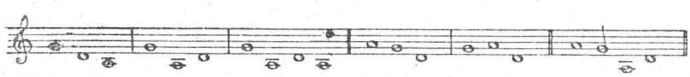
7

Sistemul tritonic, rezultat din succesiunea a 2 cvarte descendent mai variat reprezentat, îl găsim (fără a fi cercetat materialul în mod e haustiv) numai în modurile II 8 și III 9  , cu pienii c rigoare, în special cu *fa*, oscilant 10  , substituindu-i-se un

[10] Mg. 773 g, Cîmpofeni — com. Arcani — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Grigore Petcu, ani, Gheorghe Niculescu, 11 ani, culeg. A. Amzulescu, G. Sulițeanu, 1956, tr. M. Kahar

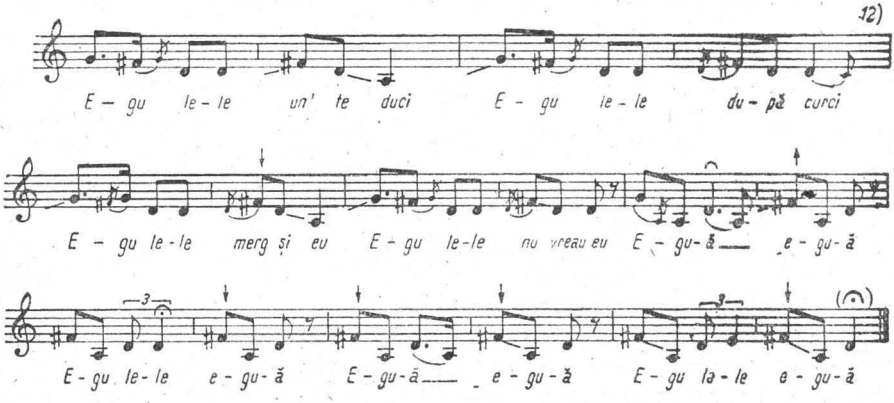
[11] Fg. 8142 a, Rasovița — com. Leleşti — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Maria Popescu, ani, culeg. T. Alexandru, 1940, tr. M. Kahane.

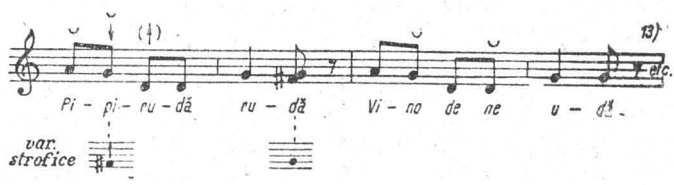
https://biblioteca-digitala.ro

ori lui *sol* și cu preferința pentru formule cu caracter coborîtor, concretizate în scara descendentă, în stare directă sau răsturnată

11

Caracterul oscilant al pienilor, cît și înlocuirea de către ei a unor trepte constitutive reprezintă un fenomen frecvent și caracteristic în sistemul prepentatonic, important în procesul de evoluție. Îl vom întîlni mai în toate melodiile.

Revelator pentru *tritonicul II* este acest hăulit. Melodia trădează categoric rolul și tendințele pienului *fa diez*.

12

Tritonicul III poate fi recunoscut în următorul cîntec al *Paparudei*. Melodia se realizează prin îmbinarea stereotipă a formulei scării descendente cu cea a cvartei ascendente.

13

Interferența celor 2 tritonice stă la baza melodiei unui *cîntec cu hăulit*, în care treapta originară, *sol*, deși eliminată, a rămas încă

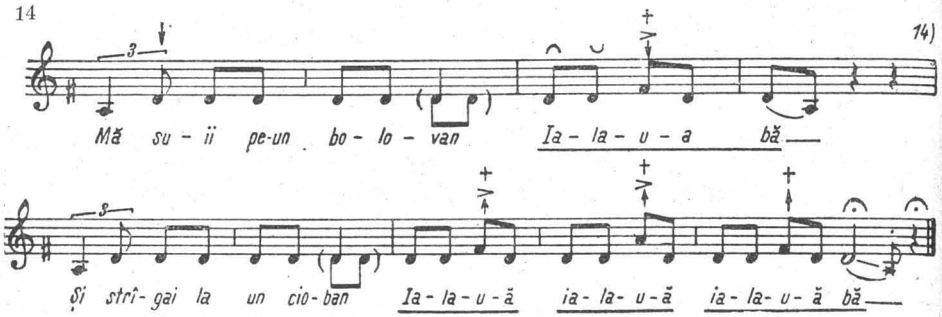
[12] Mg. 2649 t, com. Alimpești — Gilort — Oltenia, inf. Elena I. Stoichița, 36 ani, culeg. M. Kahane, I. Herțea, C. Georgescu, 1963, tr. M. Kahane.

[13] Fg. 6915 a, Costeni — com. Celeiu — Baia de Aramă — Oltenia, inf. Toma I. Scundu, Victor I. Scundu (vîrsta neindic.), Ion Rădulescu (id.) culeg. C. Brăiloiu, 1938, tr. M. Kahane.

https://biblioteca-digitala.ro

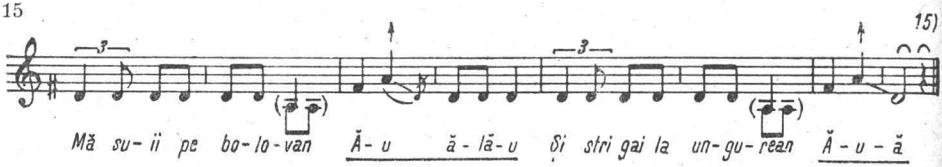
în umbra pienului (fa diez) ce-şi afirmă puternic tendinţa de a se impune :

14



— tendinţă realizată fără echivoc în *„hăulita în deal"* a unei fete din zilele noastre (17 ani în 1963), cu practică îndelungată corală la activul său :

15



Dar dacă pînă acum, terenul de investigaţie s-a limitat la repertoriul copiilor, cîntece rituale şi hăulit, cercetătorului i-a fost dată bucuria de a putea înnoda mai uşor firul de legătură cu celelalte genuri şi cu stadii mai dezvoltate de organizare sonoră, transcriind o *doină structurată în sistem tritonic*, în variate modalităţi de prelucrare ! Exemplarul pe care-l dăm, executat din fluier, ne relevă îmbinarea organică a celor 2 moduri tritonice, II şi III (vezi ex. 8 şi 9), îmbinare în virtutea căreia melodia recurge nu numai la formule simple, născute din versiunile ascendente, descendente şi răsturnate, întregi sau fragmentate ale scării fiecărui mod, ci şi la formule complexe, izvorîte din întrepătrunderea modurilor. El reprezintă o fază primară a constituirii doinei ca stil, atît prin stadiul inferior al sistemului sonor din care se hrăneşte, cît şi prin formarea embrionară a principalelor motive caracteristice stilului. Îmbogăţirea remarcabilă a formulelor născute din acelaşi sistem simplu (acelaşi ca în exemplele precedente), prin exploatarea mult mai diferenţiată a posibilităţilor sale, arată ce salt s-a făcut în dezvoltarea sensibilităţii artistice şi în mijloacele de expresie ale acesteia :

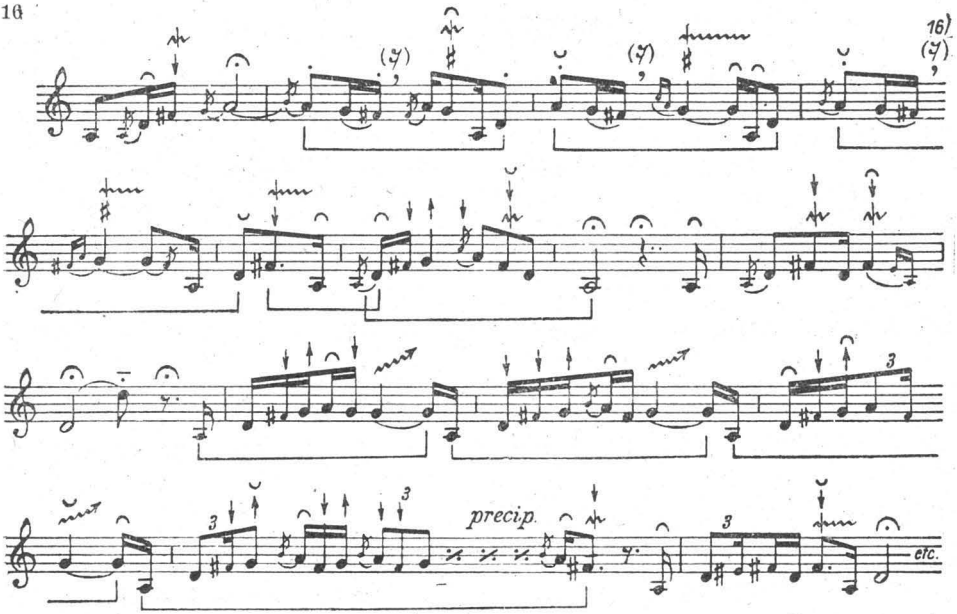
---

[14] Mg. 772 a, Cîmpofeni — com. Arcani — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Maria Berca, 27 ani, culeg. A. Amzulescu, G. Sulițeanu, 1956, tr. M. Kahane.

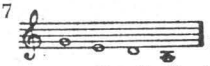
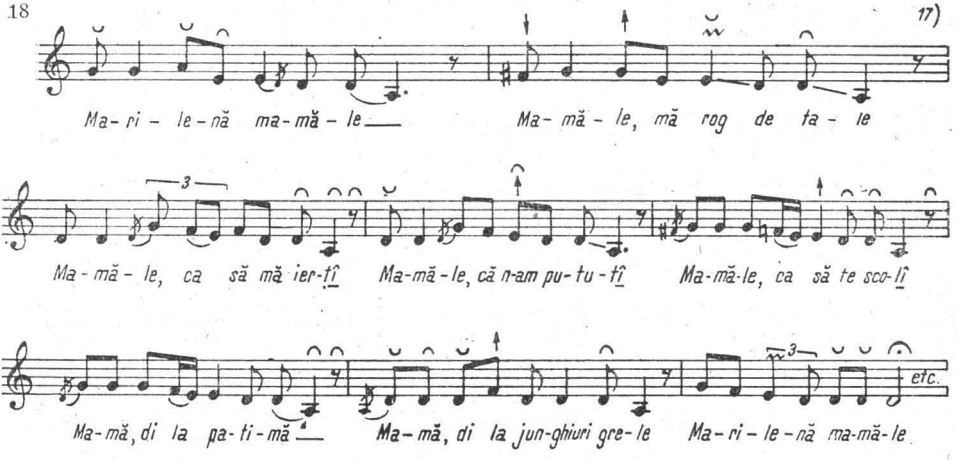
[15] Mg. 2532 ş, com. Ioneşti — Filiaşi — Oltenia, inf. Eugenia Ticu, 17 ani, culeg M. Kahane, 1963, tr. M. Kahane.

https://biblioteca-digitala.ro

16

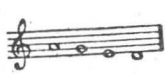
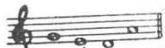
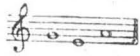
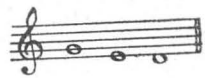


Prin impunerea lui *mi* ca treaptă constitutivă a scării, trecem în domeniul *sistemului tetratonic.*

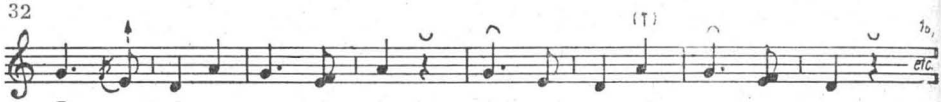
Iată o afirmare a *tetratonicului II* 17 , într-o melodie de *bocet*, în care *mi* apare ca treaptă constitutivă iar *fa* din nou ca pien. Structura motivelor începe să ne poarte pe terenul de formule din care-şi va trage melodica doina :

18

16 Fg. 3056 a, Preajba Mare — com. Drăgoeni — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Vasile Plută, 31 ani, culeg. C. Brăiloiu, 1934, tr. M. Kahane.

17 Disc 996 b, cdm. Bărbăteşti — Gilort — Oltenia, inf. Lisaveta I. Rancea, 24 ani, culeg. C. Bugeanu, 1939, tr. M. Kahane.

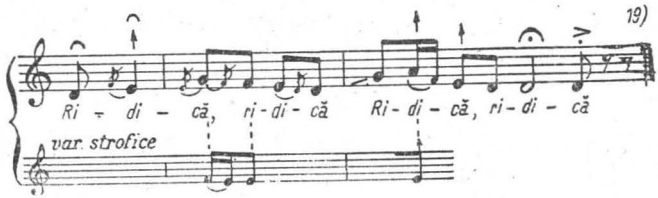
https://biblioteca-digitala.ro

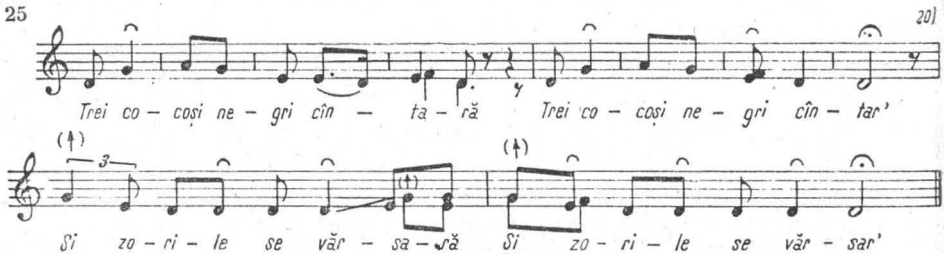
Tetratonicul III [19] , cel mai bogat ilustrat, constituie sursa inepuizabilă a materialului oltenesc, de cele mai diferite genuri și vîrste. Fecundat de o imaginație muzicală fără zăgazuri, care pentru a nu se lăsa stînjenită de spațiul restrîns i-a explorat în schimb adîncimile, subtilizîndu-și o dată cu aceasta mereu mai mult rafinamentul artistic, din el au răsărit nu numai bogăția materialului cel mai reprezentativ pentru stilul local, și nu numai nenumărate moduri de realizare concretă a sistemului, dar și variate sensuri ale organizării și evoluției sale. Îl regăsim:

— în cîntecul *Toconelelor*, bazat pe îmbinarea formulei tetracordale a scării răsturnate [20] cu formulele tricordale „incipit II" [21] și „incipit I" [22]  (după denumirea folosită de Brăiloiu), în cadrul unei forme reduse la 2 rînduri melodice:

32



— în *Zorile* mortuare, într-o melodie de aceeași formă redusă, construită din tricordurile incipit I și II și un recitativ embrionar pe *re*, anunțînd timid melodica doinei:

24

anunț devenit mai pregnant în formulele altei melodii de *Zori*:

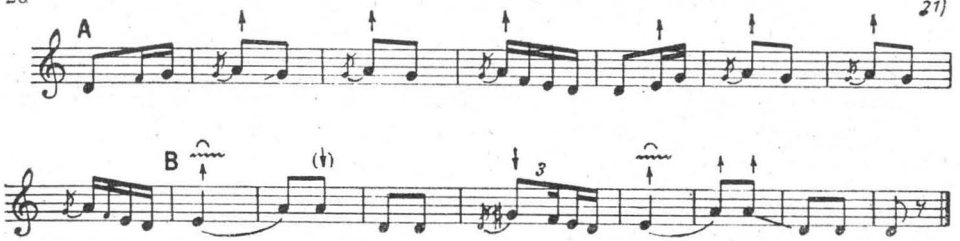
25

[18] Mg. 771k, Cîmpofeni (ca la ex. 2), inf. Grigore Petcu, 10 ani, Vasile Rozan, 12 ani, Gh. Niculescu, 11 ani, culeg. G. Sulițeanu, 1956, tr. M. Kahane.

[19] Fg. 3080 a, Rasovița — com. Leleşti — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Polina I. Popescu, 25 ani, culeg. C. Brăiloiu, 1934, tr. M. Kahane.

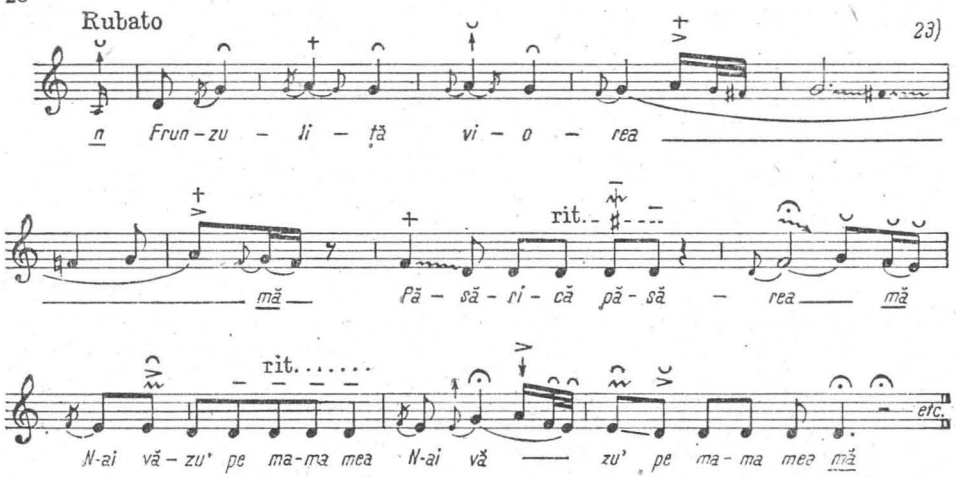
[20] Mg. 1943 h, Lupșa de Sus — com. Lupșa — Strehaia — Oltenia, inf. Elena Afrim, 76 ani, Paraschiva Lăcătuș, 58 ani, culeg. M. Pop, M. Kahane, 1961, tr. M. Kahane.

https://biblioteca-digitala.ro

Iată şi o *melodie de joc*, executată din frunză, foarte asemănătoare cu structura motivică a „Zorilor" precedente şi, mai mult decît acestea, cu melodica doinei :

26

În sfîrşit, o clasică *doină*, caracteristic oltenească, înainte de toate, tocmai prin esenţa sa tetratonică. Melodia aduce, de la început, cvarta bitonică ascendentă (vezi ex. 3), „prefix"[22] caracteristic al alternanţei *la-sol* în structura doinei, constituind, în îmbinarea lor, o formulă iniţială specifică stilului. Precedată anacruzic, la rîndul ei, de cvarta inferioară 27 , această succesiune afirmă încă o dată, clar, antecedentele tritonice ale doinei, exprimate, de altfel şi de formula principală de pe primele silabe ale melodiei. Rîndurile melodice 2 şi 3 evidenţiază formarea recitativului prin extinderea tricordului I :

28



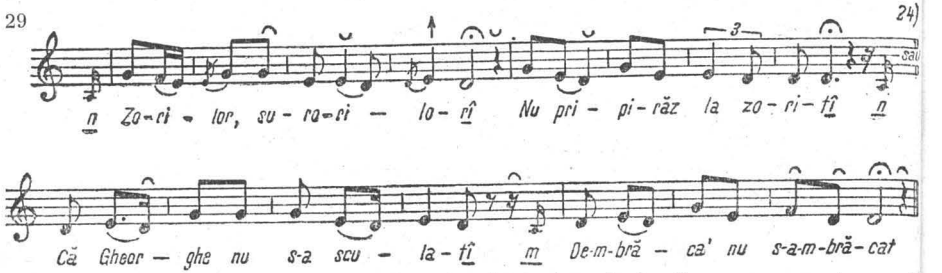
Între disponibilităţile tetracordale şi tricordale ale sistemului tetratonic, ce stau la baza constituirii formulelor melodice, s-ar părea că se

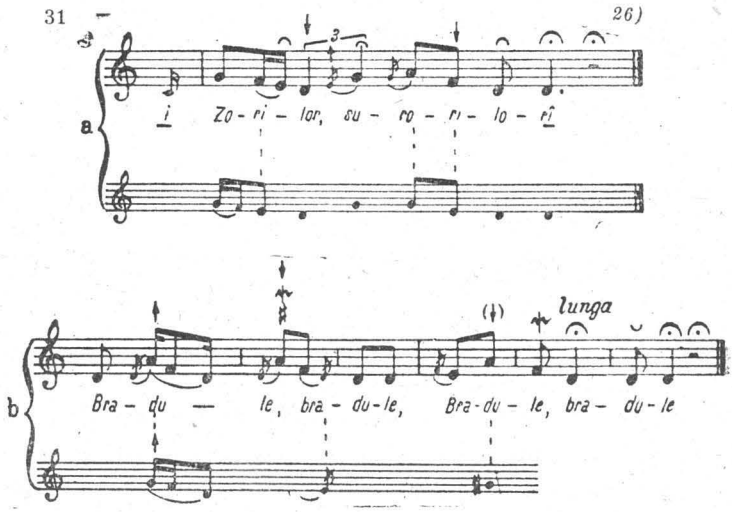
[21] Fg. 11.788 b, com. Isverna — Baia de Aramă — Oltenia, inf. Maria Perneac, 53 ani, culeg. L. Georgescu, M. Siminel — Fusteri, 1950, tr. M. Kahane.

[22] cf. Brăiloiu, *lucr. cit.* (nota 2), p. 352.

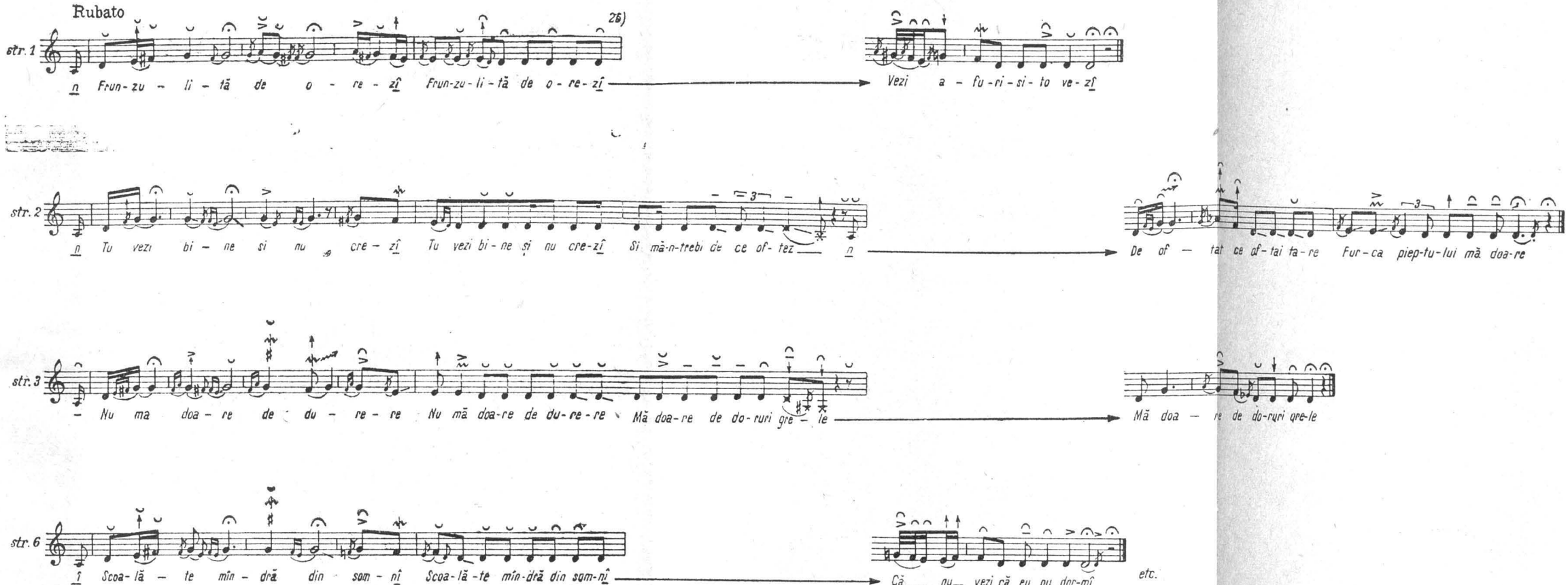
[23] Fg. 7810, Găvăneşti — com. Cornesti — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Cristina Gh. Pavel, 22 ani, culeg. T. Alexandru, 1939, tr. M. Kahane.

https://biblioteca-digitala.ro

desprinde o preferință specială pentru *tricordul I*, care formează, el singur, prin prelucrare variată, un întreg repertoriu. Exemplificările ar putea fi foarte numeroase, ilustrînd genuri variate. Ne rezumăm la — o melodie funebră de *Zori* :

— și o *doină*, foarte interesantă tocmai pentru dezvoltarea sa pe această simplă bază tricordală (apariția lui *la* fiind cu totul sporadică și ornamentală). Prelucrarea, subtil diferențiată, a tricordului, crează calitativ o lume expresivă cu totul alta, față de exemplul precedent, redînd un conținut emoțional bogat (v. planșa ex. 30).

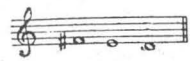
Tricordul acesta dă naștere și altor posibilități, putîndu-se îndepărta treptat de la structura sa inițială, pînă la derutarea celui străin de cunoașterea procesului. Una din posibilitățiți este *transformarea tricordului într-un cvasi-acord* de *re*, înlocuind pe *mi* cu pienul *fa*, iar pe *sol* cu *la*, după cum reiese din variațiile acestor melodii de *Zori* și *Brad*. Mobilitatea formulei arată, însă, că nu s-a ajuns încă la conștiința acordică

[24] Mg. 1942 j, Lupșa de Jos — com. Lupșa — Strehaia — Oltenia, inf. Maria I. Vasi 61 ani, culeg. M. Pop, M. Kahane, 1961, tr. M. Kahane.

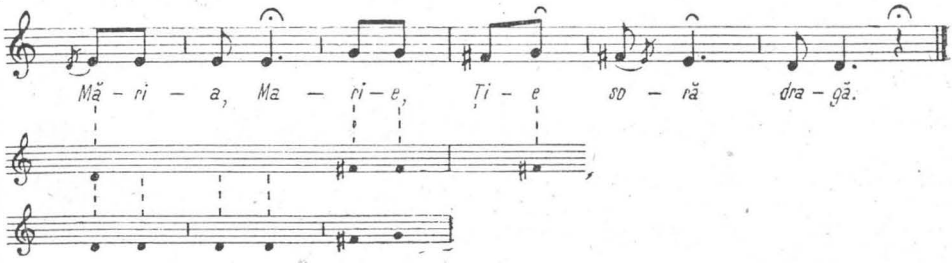
[26] Fg. 6912, Costeni — com. Celeiu — Baia de Aramă — Oltenia, inf. Stanca Tatom Maria Boloboi, Ileana Ionescu (vîrstele neindic.), culeg. C. Brăiloiu, 1938, tr. M. Kahane;

https://biblioteca-digitala.ro

[25] Mg. 1987i , Lupșa de Sus — com. Lupșa — Strehaia — Oltenia, inf. Elisaveta Filip Pănuț, 52 ani, culeg. G. Suliţeanu, M. Kahane, 1961, tr. M. Kahane.

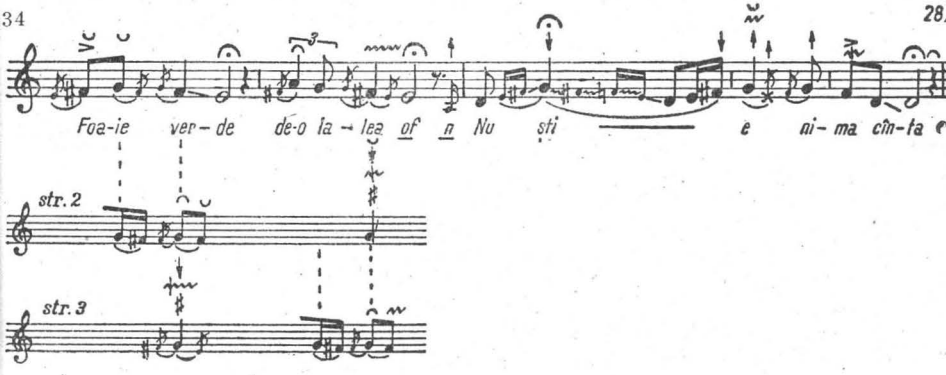
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

O altă cale de evoluție se datorează încercării permanente a pienului *fa diez* de a i se substitui lui *sol*, tinzînd astfel la formarea *picnonului fa diez-mi-re* [32]  în locul tricordului inițial. (I-am spus *picnon mediu*, pentru motive care vor apărea evidente mai tîrziu). În cazul apariției formulei sub dublul său aspect, ca în *bocetul* următor, situația este clară și concludentă :

33 27)

Observații similare se pot face și în melodii care exploatează întreaga scară, ca în acest fragment de *doină* :

34 28)



sau în următoarea melodie de *cîntec propriu-zis*, plină de o nobilă poezie lirică, cu rezonanța colindelor hunedorene și vechilor cîntece ceremoniale transilvănene și cu tendința de constituire a pentacordului „major" (în care intonarea sistematică a lui *fa diez* mai sus, spre sol, este foarte semnificativă) :

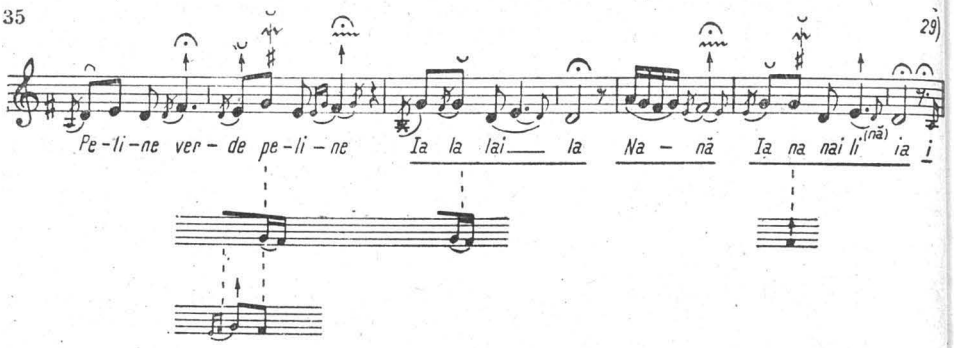
Fg. 3042 a, com. Runcu — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Ilinca M. Beura, 45 ani, culeg. C. Brăiloiu, 1934, tr. M. Kahane.

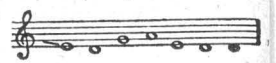
[27] Fg. 2983, Topești — com. Tismana — Baia de Aramă — Oltenia, inf. Marghioala C. Junilă, 40 ani, culeg. C. Brăiloiu, 1933, tr. M. Kahane.

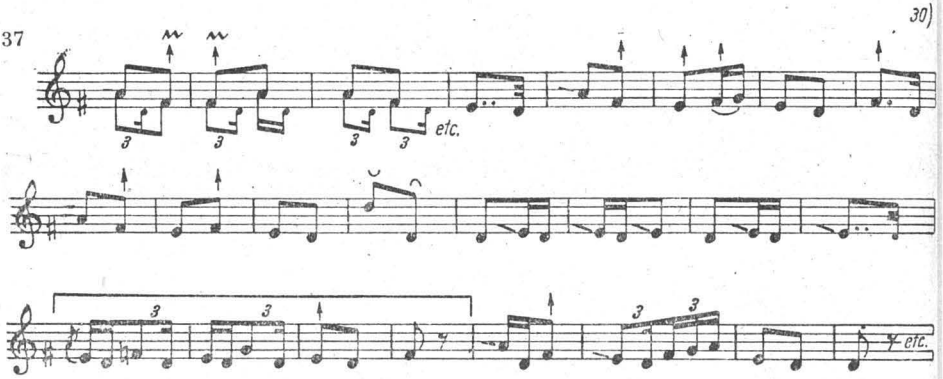
[28] Mg. 1941c, Lupșa de Sus — com. Lupșa — Strehaia — Oltenia, inf. Elena Afrim, 76 ani, culeg. M. Kahane, 1961, tr. M. Kahane.

https://biblioteca-digitala.ro

35



ori în *melodia de joc* (Sîrba „ca din cimpoi") executată din fluier, în conturul căreia apare şi cîte o formulă caracteristică doinei 36  parcă pentru a releva încă o dată unitatea melodicii oltenești, pe deasupra genurilor :

37

Melodica mehedințiană, mai cu seamă, abundă de acest tetratonic cu picnon mediu, stadiu mai avansat al tetratonicului primar.

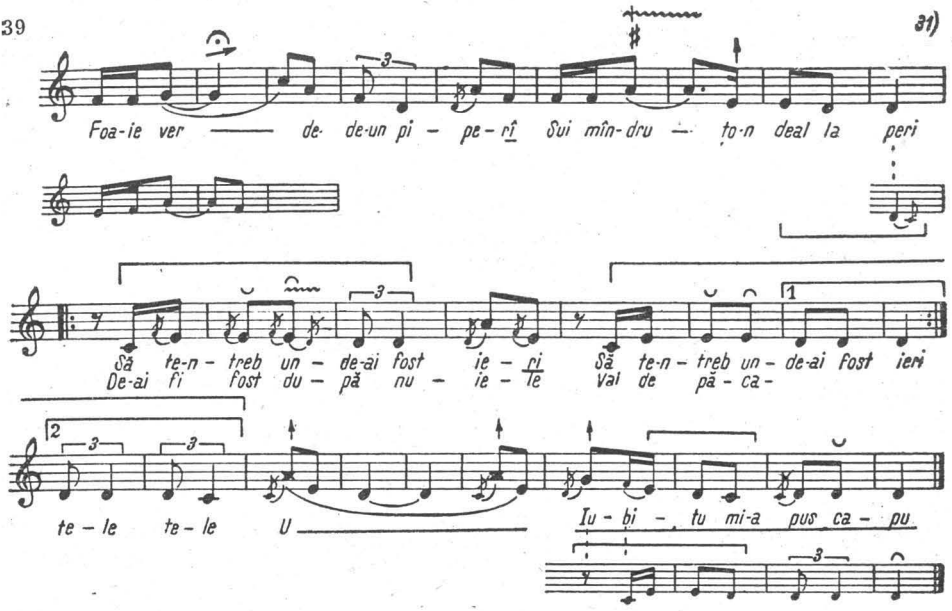
Categorii variate de melodii tetratonice marchează tendința de afirmare a celuilalt pien al sistemului, *do*, pînă la formarea, la baza scării, a *picnonului grav al sistemului* 38 . Cadrul restrîns nepermițînd exemplificarea gradată a procesului, nici varietatea aspectelor sale şi diversitatea genurilor, ne mărginim la ilustrarea formei sale cristalizate, prin melodia unui *cîntec de joc* :

---

[29] Fg. 11.781 c, com. Isverna — Baia de Aramă — Oltenia, inf. Maria Perneac, 53 ani, culeg. P. Carp. L. Georgescu, 1950, tr. M. Kahane.

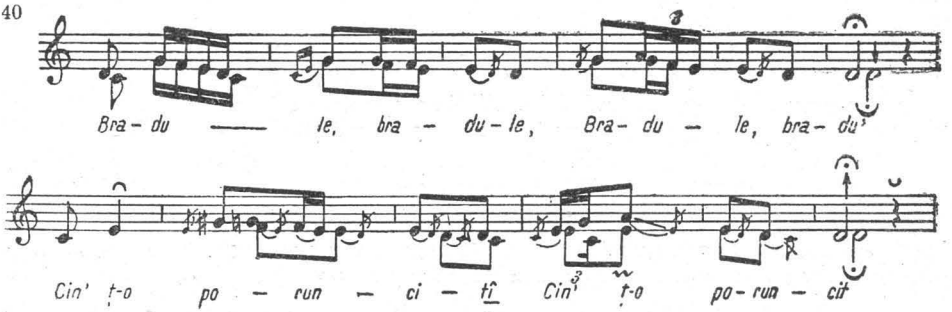
[30] Fg. 11.775 c, com. Isverna (ca ex. 35), inf. Ion Brădeț, 70 ani, culeg. E. Comişel 1950, tr. M. Kahane.

https://biblioteca-digitala.ro

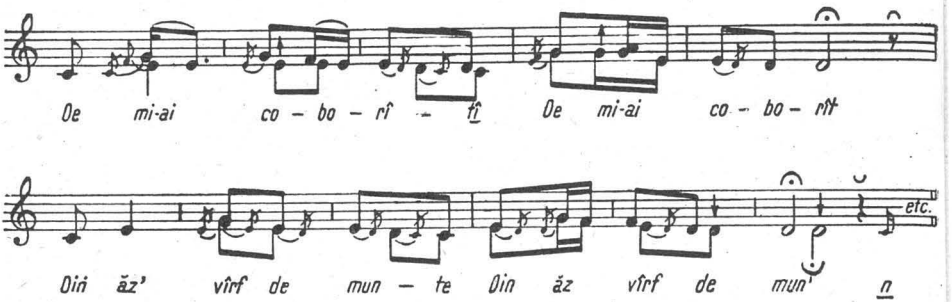
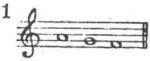
39

Materialul cercetat pare să indice preferința pentru picnonul grav în spațiul gorjan.

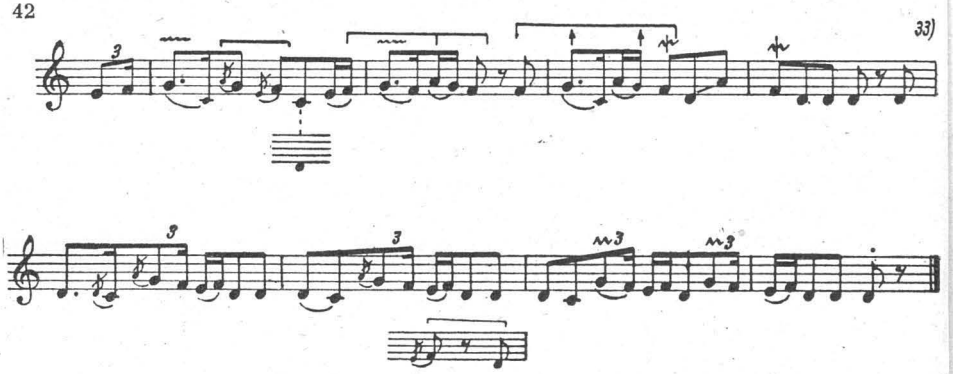
Exemplul următor include cîteva aspecte interesante ale sistemului tetratonic : proveniența picnonului grav din extinderea tricordului I, fluctuația formulelor, care se pot înlocui reciproc și indiferența funcțională a finalelor (cum o numește Brăiloiu). Toate sînt relevate de eterofonia născută în execuția colectivă a acestui *cîntec al bradului*. Pentru auzul nostru, sună straniu întîlnirea simultană a lui *re* cu *do*, *mi* cu *fa*, *fa* cu *sol* :

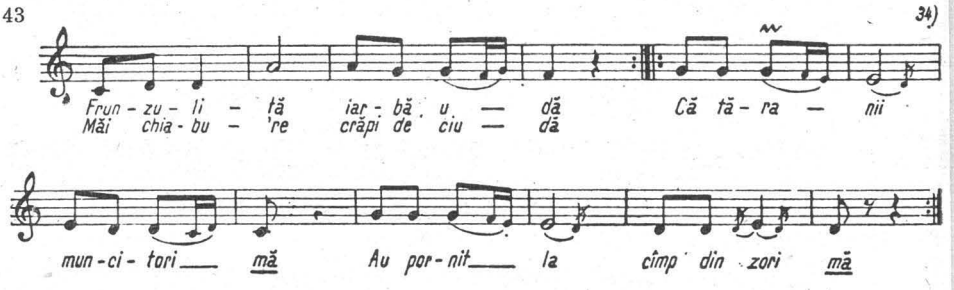
32)

40

31 Fg. 6363, Rovinari — com. Moii — Tg. Jiu — Oltenia, inf. Ilinca Burlan, 18 ani, cules 1938, tr. M. Kahane.

32 Disc 1266 I b, Găvănești — com. Cornești — Tg. Jiu — Oltenia — inf. Ioana Alex. Schian, (vîrsta neindic.), Cristina Gh. Pavel, 22 ani, Mariţa Glig. Grama, 21 ani, culeg. T. Alexandru, 1939, tr. M. Kahane.

https://biblioteca-digitala.ro

Desprindem din material şi o a treia versiune evoluată a sistemului tetratonic, anume cea cu *picnonul acut la-sol-fa* 41  . Relevantă este, între multe alte, *melodia de joc* („Restem") executată din fluier:

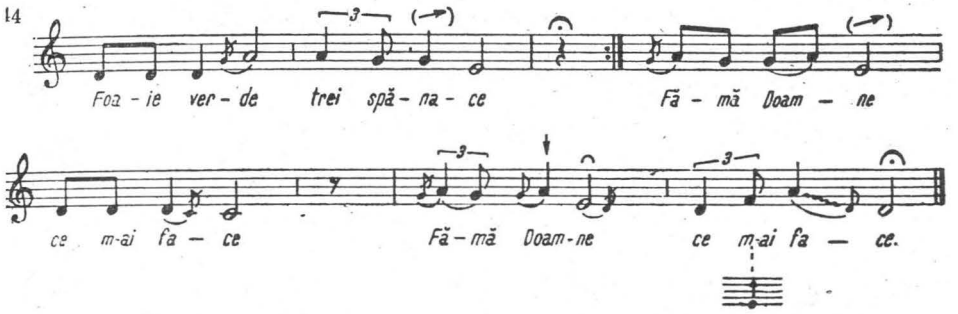
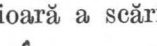
42

Iată un caz în care i se opune rezistenţă: Melodia în cauză este un cunoscut cîntec de joc modern, oltenesc (horă), în forma prepentatonică cu picnon acut:

43

[33] Mg. 1937 k, Lupşa de Sus — com. Lupşa — Strehaia — Oltenia, inf. Petrică Corobăianu, 24 ani, culeg. M. Pop, 1961, tr. M. Kahane.

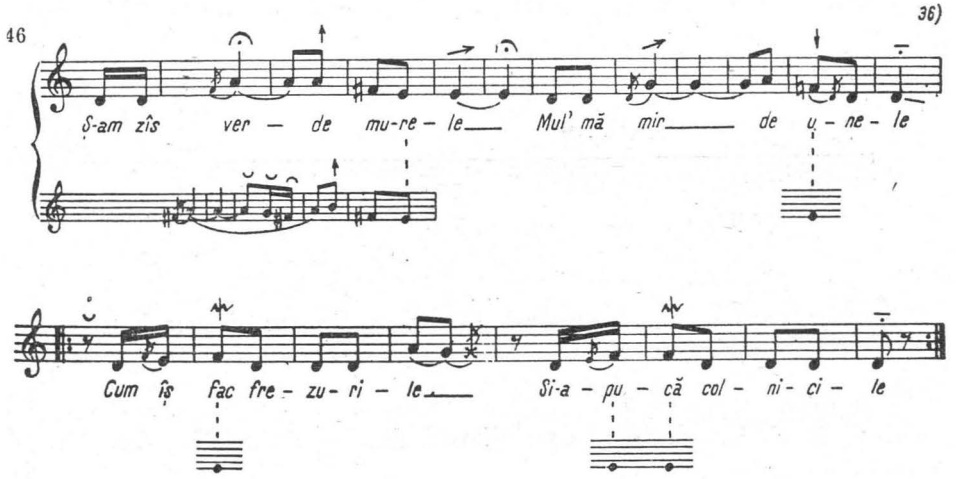
[34] Fg. 11580 b, com. Tismana — Baia de Aramă — Oltenia, inf. Geagu Petre, 36 ani, culeg. E. Comişel, 1950.

https://biblioteca-digitala.ro

Varianta care urmează aparţine unei bătrîne de 76 de ani, care a cîntat mult toată viaţa şi care este prezentă şi în viaţa folclorică actuală. Aşa a învăţat melodia în cauză. Numai că, trăind încă în plină concepţie melodică a tetratonicului pur, ea a readus apele în matca veche, înlocuind sistematic cadenţa pe *fa* cu cea pe *mi*:

35)

Versiunile cu picnon ale sistemului tetratonic deschid căi de formare a sistemului pentatonic. Dacă, însă, pentatonicele formate în aceste porţiuni ale scării au o frecvenţă mai redusă, există şi o altă cale, peste limita superioară a scării, prin impunerea lui *si* şi formarea *picnonului si-la-sol* 45  , unde se va constitui *sistemul pentatonic sol*, cel mai caracteristic şi frecvent. Deocamdată ne interesează premisele sale, în melodia acestui *cîntec de joc*:

36)



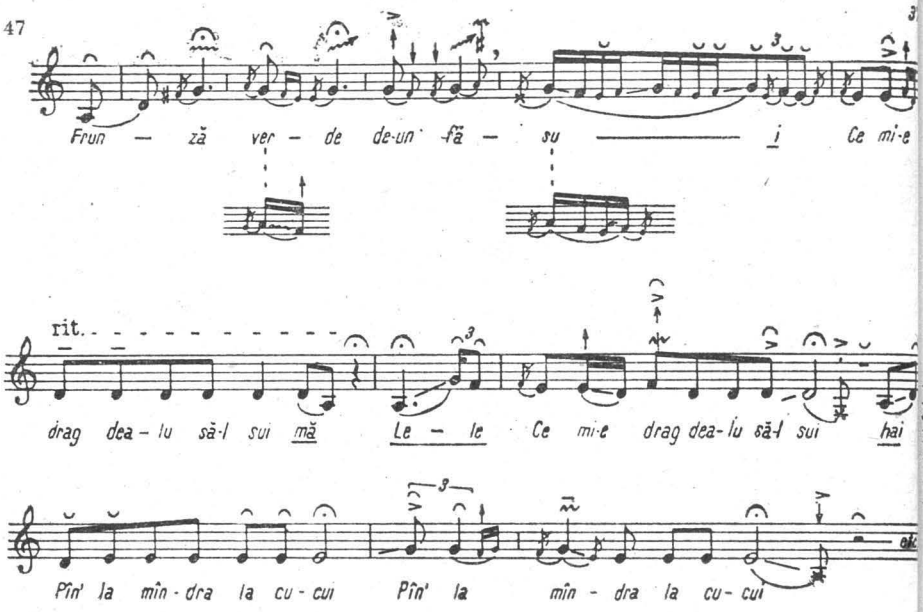
[35] Mg. 1987 n, Lupşa de Sus — com. Lupşa — Streiaia — Oltenia, inf. Elena Afrim, 76 ani, culeg. G. Sulițeanu, M. Kahane, 1961, tr. M. Kahane.

[36] Mg. 1983 n, Lupşa de Jos (ca la 44) — inf. Elena V. Vîlcu, 35 ani, culeg. M. Kahane, E. Dolinescu, 1961, tr. M. Kahane.

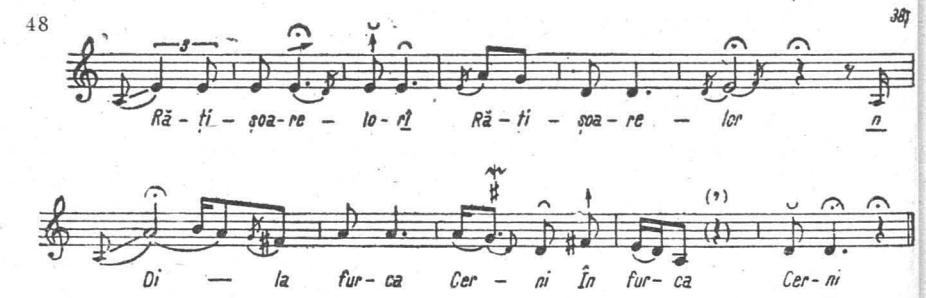
https://biblioteca-digitala.ro

Interferența modurilor II și III ale tetratonicului stă la baza fo
mării a numeroase melodii, de toate categoriile, fie cîntece rituale, doin
cîntece de joc, cîntece propriu-zise, sau melodii instrumentale de jo
O ilustrăm :
printr-o *doină* :

47



un cîntec propriu-zis :

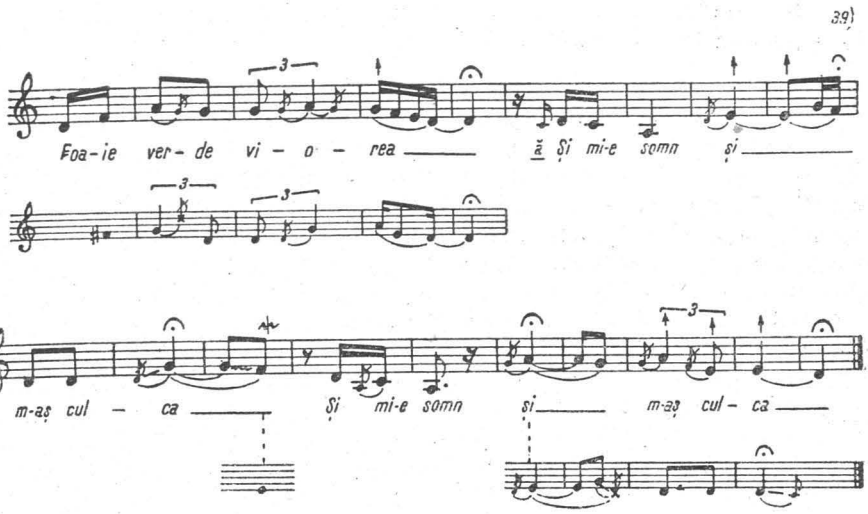
48

și *un cîntec de joc*, în care formulele melodice ale doinei sînt din nou p
ternic prezente :

---

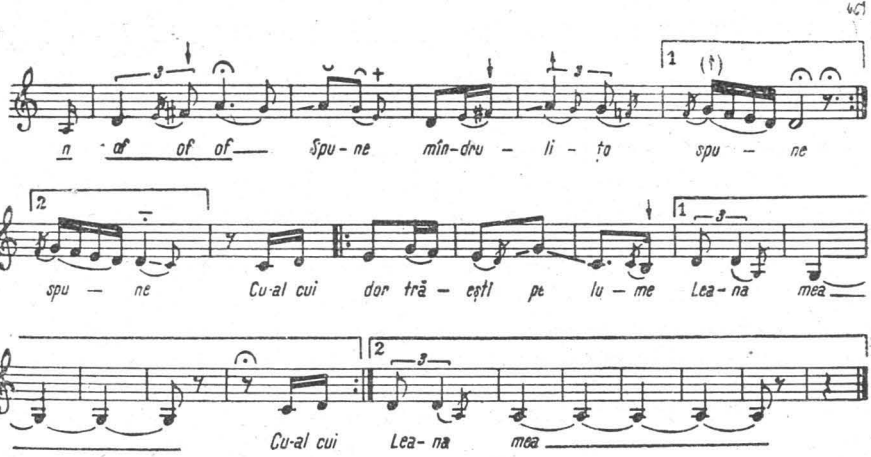
[37] Mg. 231 e, com. Isverna — Baia de Aramă — Oltenia, inf. Elena Vuşescu, 20 a
culeg. M. Siminel — Fusteri, 1953, tr. M. Kahane.

[38] Fg. 11.760 b (ca la 47), inf. Maria Pernescu, 53 ani, culeg. L. Georgescu, 1950,
M. Kahane.

https://biblioteca-digitala.ro

49

-ar afirmarea bazei prepentatonice a melodicii oltenești nu se oprește -tre limitele sistemelor prepentatonice, ci se continuă în interferența -r cu alte sisteme. Ceea ce se poate vedea în melodia acestui *cîntec* = *joc*, a cărei primă parte, în sistemul tetratonic III, cu reminiscențe -itonice, se leagă organic, modulînd, de cea de-a II-a parte, în sistem -entatonic, cu aspectul paralelismului „major-minor" :

50



[39] Mg. 1987 b, Lupșa de Jos — com. Lupșa — Strehaia — Oltenia, inf. Elena V. Vîlcu, — ani, culeg. G. Sulițeanu, M. Kahane, R. Răutu, 1961, tr. M. Kahane.

[40] Mg. 233 e, ca la 37.

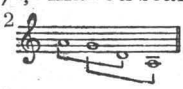
https://biblioteca-digitala.ro

Exemplificările ar putea continua, cu numeroase referiri la genur și la aspectele interferenței sistemelor.

★

Urmărind, conclusiv, o trecere în revistă a celor de mai sus, exem plele prezentate, chiar dacă nu au putut cuprinde o mai mare varietat a aspectelor, din cauza spațiului restrîns, ilustrează totuși, în mod con vingător, baza prepentatonică a bogatului folclor muzical al Olteni subcarpatice, bază prin care înțelegem nu numai formele originare pre pentatonice, ci însăși osatura muzicii oltenești tradiționale și actuale În ea regăsim și astăzi, în diferite grade de frecvență și importanță sistemele prepentatonice bitonic, tritonic și tetratonic. Faptele par s arate dezvoltarea, pe rînd, a fiecăruia din faza imediat inferioară (tri tonic din bitonic, tetratonic din tritonic, pentatonic din tetratonic), sta diul superior cuprinzînd mai întotdeauna în concretizarea sa melodică reminiscențe ale stadiilor premergătoare. Îmbogățirea continuă a siste melor nu exclude coexistența stadiilor diferite.

Dacă pentru sistemul bitonic și tritonic există suficiente indicii car atestă dezvoltarea lor prin jocul natural al cvartei descendente, pentr tetratonic și pentatonic calea aceasta nu apare evidentă; cu toată ince titudinea, aparențele tind să sugereze drept mijloc de formare a aceste sisteme — încetățenirea pienilor ca note constitutive.

Dintre variantele modale ale prepentatonicelor, reprezentative n apar (în această etapă a cercetării): *bitonicul II* [51] , *tritonicul I* (vezi ex. 8) și III (vezi ex. 9), *tetratonicul II* (vezi ex. 17) și mai cu seamă *III* (vezi ex. 19), precum și *cumulul tritonic II și III* [52] *tetratonic II și III* [53] . *Tetratonicul III și cumulul tetrat nic se distanțează considerabil prin frecvență de toate celelalte.*

Permanenta fluctuație a formulelor prepentatonice, tinzînd la t pasul să se înlocuiască reciproc, ca și tentativele neîncetate ale pienil de a se substitui treptelor vecine constitutive antrenează, în mod fires o inerentă *tendință de fluctuație generală*, căreia îi cad adeseori pradă *treptele constitutive.*

În virtutea unor sensuri variate ale procesului de evoluție, se sta tornicesc, prin tendințele de afirmare ale pienilor, și o seamă de ver siuni evoluate ale tetratonicului, care marchează în același timp o îm bogățire a sistemului și o emigrare în alte sisteme. Acestea sînt *tetrat nicele cu picnon grav* (vezi ex. 38), *mediu* (vezi ex. 32) și *ac* (vezi ex. 41). La acestea se adaugă *versiunile acordice, în poziț directă sau răsturnată*, evoluate din sistemul tetratonic, cu ca racter fluctuant sau stabil, marcînd faze diverse de dezvoltare a auzul muzical.

https://biblioteca-digitala.ro

Între modalităţile variate de realizare ale sistemului tetratonic se înscriu şi *aspectele* sale *tricordale*, care pot apărea în afirmări independente; acestea sînt: *tricordul I* (vezi ex. 22), *picnonul mediu*, generat de acesta (vezi ex. 32) şi *picnonul grav* (vezi ex. 38). (Le recunoaştem după modul de concretizare melodică, acelaşi şi în versiunile tetratonicului integral şi specifice fiecărui tricord în parte.)

Prin apariţia diferitelor categorii de picnon, se deschid *căi diverse de formare a sistemului pentatonic*, dezvoltat, deci, în diverse porţiuni ale scării teoretice generale. Pentatonicul *sol*, format la limita superioară a scării tetratonice, pare mai caracteristic şi mai frecvent.

Preponderent încă şi astăzi, *tetratonicul* îl găsim *adeseori inclus în melodii cu dezvoltare mai înaintată a sistemului sonor*, sub forma unor fragmente integrate în pentatonic, sau ca părţi de sine stătătoare cu structură tetratonică, îmbinate cu părţi structurate în alte sisteme.

Aceste direcţii, atît de diferite, ale devenirii sistemelor, arată că ne aflăm în faţa unei evoluţii nu numai cantitative, ci şi calitative a lor.

Bogăţia nelimitată a expresiilor tetratonismului arată că un material sonor redus poate fi ridicat pe o nouă treaptă printr-o altă organizare a sa, prin exploatarea rafinată a adîncimilor sale, prin revalorificarea sa într-un nou context. De aceea, factura simplă a materialului sonor nu trebuie legată exclusiv de stadii vechi, căci folclorul, în tenacitatea sa tradiţională, îşi actualizează, totuşi, în permanenţă şi-şi revalorifică multiplu moştenirea, ducînd mai departe ceea ce se poate adapta la noi nevoi de expresie. Numai cînd nu se poate face acest lucru, se lasă să cadă în desuetudine ceea ce nu mai corespunde necesităţilor.

În această proprietate a folclorului îşi găseşte condiţiile favorabile permanenţa şi continuitatea actuală a prepentatonismului oltenesc şi varietatea sensurilor evoluţiei sale cantitative şi calitative. Concretizarea sa într-un complex definit şi specific de modalităţi melodice, ritmice şi arhitectonice constituie criteriul de diferenţiere a genurilor şi stilurilor, sub aspect muzical, în timp ce comunitatea sistemului sonor şi a unora din mijloacele sale de obiectivare constituie principalul criteriu al unităţii acestora.

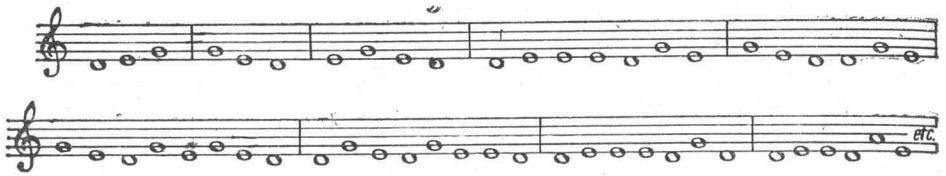
Vechile melodii rituale, apelînd la formulele elementare ale sistemului, se disting printr-o stereotipie obsedantă a acestor formule, atît sub aspect melodic, cît şi ritmic. Formulele lor se confundă, adeseori, cu scările înseşi.

Repertoriul funebru, însă, foarte bogat reprezentat (avînd numeroase şi fireşti implicaţii de domeniu liric), relevă, o dată cu această stereotipie melodico-ritmică, şi tendinţa de evadare, prin variaţie, din ea, ceea ce duce la numeroase ipostaze specifice ale formulelor tricordale şi tetracordale, la care se mai poate adăuga un recitativ elementar şi uneori, ca prefix, cvarta I[41], iar ca sufix cvarta I, II[42], sau terţa (*sol-mi*)

[41] cvarta tricordului I, *re-sol* (apare ascendent).
[42] cvarta tricordului II, *la-mi* (apare descendent).

https://biblioteca-digitala.ro

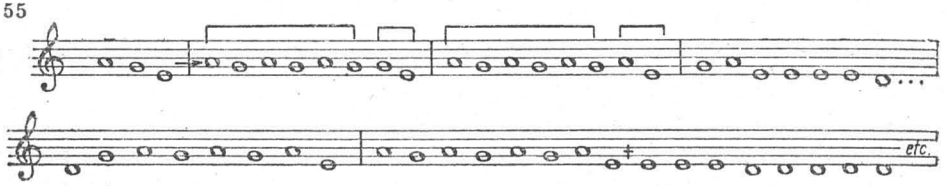
54



Apelînd la îmbinări ale acestora, melodia nu recurge, de obicei, la mai mult decît 2 formule de bază. Indiciu al unui stadiu arhaic al dezvoltării melodice, această caracteristică a genului se întîlnește cu altele de același nivel, ca factura arhitectonică rudimentară și inexistența sau constituirea în germene a unui sistem de cadențe (de altfel, impropriu numit astfel, față de indiferența funcțională a treptelor, adeseori relevată de repertoriul funebru).

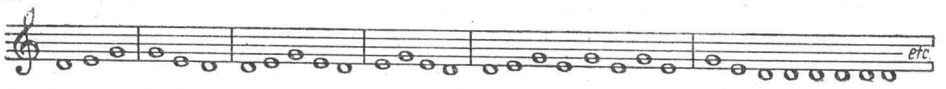
Doina, reeditînd unele din formulele de mai sus, acordă o preferință specială anumitor ipostaze ale acestora, dar, mai ales, își structurează o serie de formule specifice. Înainte de toate, ea recurge la *tricordul II*, descendent, pe care-l dilată prin insistența secundei și sufixul cvartei II sau terței:

55



făcînd din această *formulă complexă principalul său element distinctiv și cea mai frecventă formulă inițială*. Utilizînd în interiorul melodiei variate direcții și poziții ale tricordului, cu reliefarea frecventă a cvartei II, ea le adaugă uneori ca prefix-cvarta I, iar ca sufix-recitativul. Nu mai puțin frecvent, *tricordul I* apare în cele mai variate aspecte, uzînd adeseori de alternanța treptelor terței:

56



Generat îndeosebi de acest tricord, recitativul se instituie în *al doilea element distinctiv al doinei, cu inepuizabile funcțiuni artistice, devenind mijlocul expresiv și dinamic de prim ordin în realizarea acesteia și ajungînd la o dezvoltare încă neîntîlnită în melodica oltenească*. Treptele afectate sînt: în primul rînd *re*, apoi *mi*, *sol* și *do*.

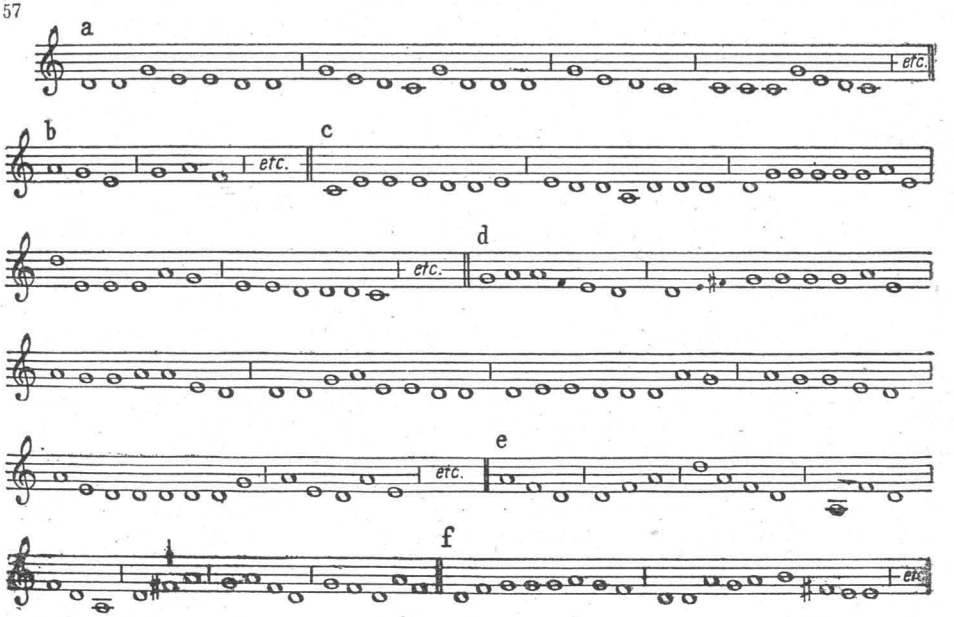
Prin multiple varieri ale tricordurilor și tetracordurilor sistemului, doina ajunge la o îmbogățire remarcabilă a fondului de formule, de diferite dimensiuni, și la o scrutare adîncă și fină a virtualităților expresive, de la cele mai elementare îmbinări de sunete, pînă la cele mai diverse combinații ale formulelor. Repetarea insistentă a unora nu mai

https://biblioteca-digitala.ro

are efectul unei stereotipii obsedante, ca în melodiile rituale, ci al unei rafinate diferenţieri şi adînciri expresive. Finalele rîndurilor melodice nu sînt încă prea deosebite, pentru că accentul se pune pe cursul sentimentului, nu pe concluziile sale. Îmbinarea formulelor se face, în raport cu melodiile rituale, într-o viziune arhitectonică mai bogată şi mai diferenţiată, însă necristalizată în cadrele fixe ale unei concepţii strofice, ci fluctuante, asimetric, în pas cu spontaneitatea conţinutului expresiv şi conjungîndu-se cu o similară libertate şi asimetrie ritmică.

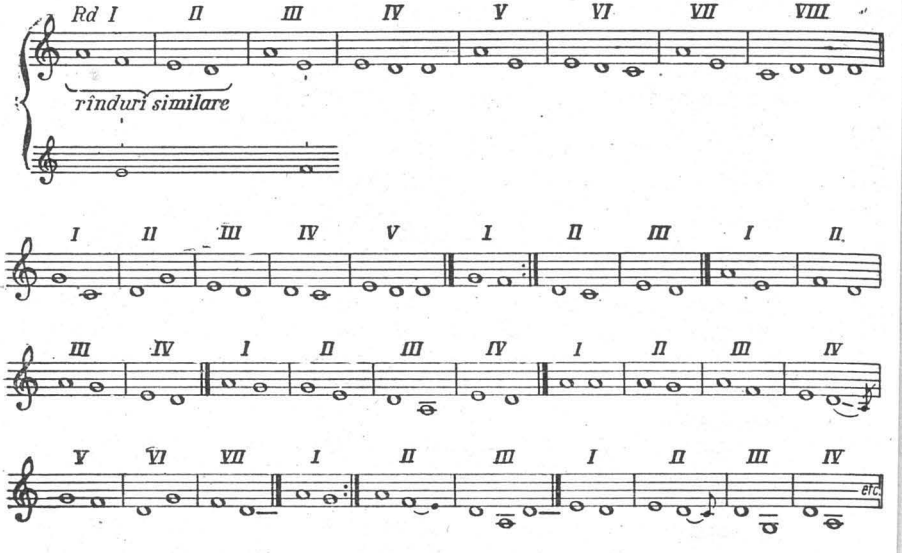
Cîntecul de joc, crescînd din terenul doinei, concentrează melodica originară, renunţînd la o parte din formulele doinei (în special la cele necomprimabile) şi încearcă să-şi creeze modalităţi noi, dar păstrează multe din formulele acesteia. La adăpostul ritmului, numeroase cîntece de joc îşi ascund caracterul lor epigonic. Nu vom întîlni, firește, nici insistenţa secundei superioare, atît de specifică doinei, nici amploarea şi rolul expresiv fundamental al recitativului (redus considerabil, dar încă suficient de prezent pentru a-şi trăda originea). În schimb, vom întîlni adeseori : a) variantele tricordului I cu prefixul cvartei I sau cu picnon grav ori recitativ în formule iniţiale şi finale, b) tricordul II pur, sau evoluat în picnon acut, c) recitativul scurt, în diverse aspecte, d) versiunile tetracordale sau e) acordice ale tetratonicului, sau f) ediţii mai evoluate ale unor formule clasice :

57

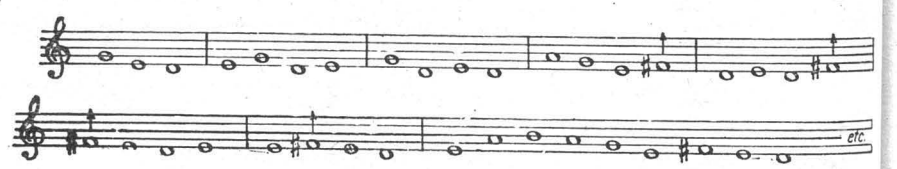


Dar ceea ce începe să distanţeze cîntecul de joc de doină, este o sesizare mai diversă a sistemului sonor, exprimată în îmbogăţirea sistemului de cadenţe şi dispunerea lor într-o ordine periodică :

https://biblioteca-digitala.ro

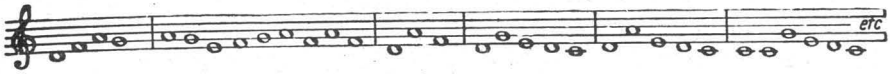
58

Acest pas înainte se conjugă în mod necesar cu o nouă concepție arhitectonică. Ea se reflectă nu numai în stroficitatea melodiilor, ci și în tendința de structurare motivică a formulelor (depășind atît nivelul celular cît și libertatea extinderii cursului melodic) și în preocuparea contrastului motivic. Renunțînd și la insistența repetării formulelor, atît de importantă în doină, cîntecul de joc revine mai puțin asupra lor și o face mai mult pentru a releva contrastul motivelor diferite, sau al cadențelor diferite din motive similare, și nu pentru a scruta profunzimile latente ale fiecărei celule sau motiv. Peste toate, elementul primordial care detașează categoric cîntecul de joc de sursa doinei, desăvîrșind trecerea sa în altă categorie stilistică, este ritmul, structurat după legile mai ferme ale altui sistem, deși încă legat cu destule fire de normele elastice ale celuilalt.

Cîntecul propriu-zis, mai puțin tributar melodicii doinei decît cîntecul de joc, dar mai aproape de ritmica ei decît de a celuilalt, relevă la rîndul său, îmbogățirea sistemului de cadențe în melodica olteneasc și structurarea concentrată, strofică, a formulelor prepentatonice, în lumina unei concepții orientate spre simetrie și spre structură motivică variată. În melodica sa, întîlnim frecvent versiunile cu picnon mediu ale tricordului I, prelucrat în toate sensurile și diferite variante ale tricordului II, ambele îndreptate insistent către sistemul pentatonic *sol* :

59

https://biblioteca-digitala.ro

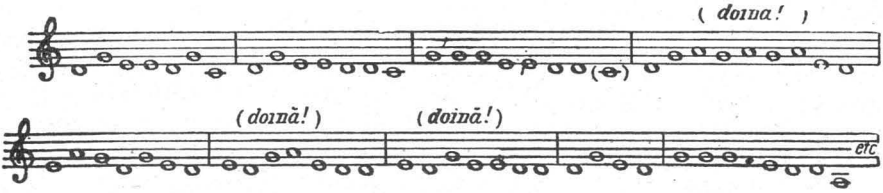
dar şi versiunile tetratonice acordice sau cu picnon acut sau grav:

60



Formarea viziunii unui sistem de cadenţe, în propria accepţiune a termenului, concentrarea şi plasticizarea melodică, în strînsă legătură cu îmbogăţirea implicită a fondului de formule, şi noua concepţie arhitectonică determină îndreptarea cîntecului de joc şi a cîntecului propriuzis către o mare varietate tipologică a melodiilor, spre care doina nu s-a putut îndrepta niciodată.

În sfîrşit, *melodiile instrumentale de joc*, acea parte care păstrează legături strînse cu marele fond unitar oltenesc, existente în repertoriul instrumentelor arhaice, dar şi în cel al viorii, uzează şi ele de variate modalităţi ale tricordului I şi tetracordurilor II şi III, în care regăsim adeseori ecouri din melodica genurilor precedente:

61

Ele se structurează în motive simetrice, constituite, la rîndul lor, în semifraze şi fraze, cu construcţie arhitectonică strofică sau nestrofică lipsită de o varietate a cadenţelor. Expunerea lor sub aspectul specificului genului este încă prematură.

★

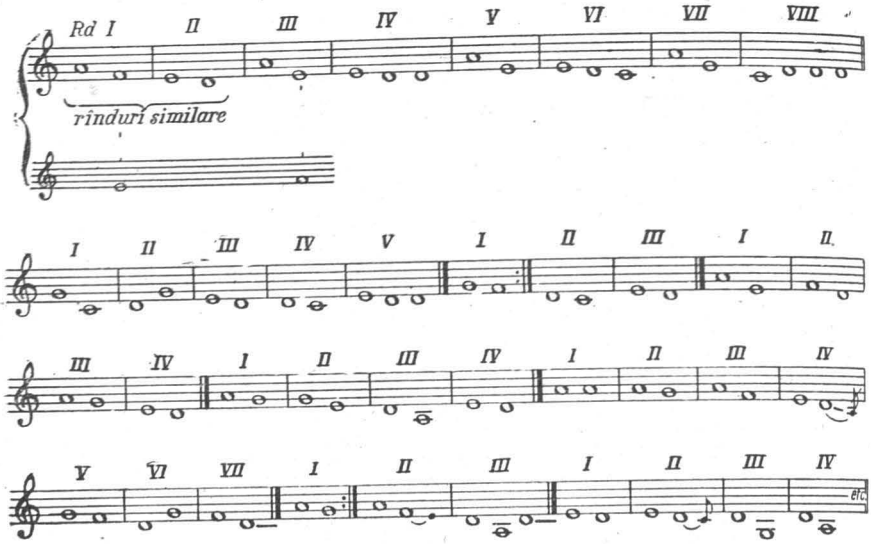
Tabloul sumar al formulelor relevă îndeajuns diversificarea evolutivă a sistemelor prepentatonice şi modalităţile specifice genurilor şi stilurilor, ca şi interferenţele fireşti dintre acestea.

Parcurgînd etape mereu noi de dezvoltare, sistemul sonor îşi menţine totodată, în permanenţă, firul trainic care-l leagă de antecedenţele sale, ceea ce lasă posibilitatea fenomenului reversibil, de atîtea ori remarcat, de adaptare a formelor vechi la o concepţie evoluată, sau, invers, de asimilare a formelor avansate în medii cu o concepţie mai puţin evoluată.

Analiza diferitelor genuri ale *folclorului muzical oltenesc* sub raportul sistemului sonor relevă *prepentatonia ca sursa fundamentală a melodicii sale, sursă care, pe căile multiplelor diversificări şi dezvoltări ale cursului său, poartă mereu altă concepţie şi mereu alt conţinut artistic.*

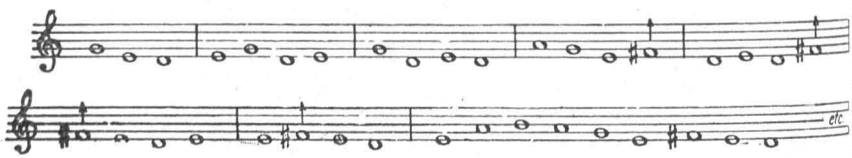
Cercetarea ne relevă că *în ea rezidă, sub aspect melodic, specificul regional al folclorului muzical oltenesc şi unitatea acestuia, după cum în modalităţile sale de concretizare rezidă diferenţele de gen şi stil.*

https://biblioteca-digitala.ro

58

Acest pas înainte se conjugă în mod necesar cu o nouă concepție arhi tectonică. Ea se reflectă nu numai în stroficitatea melodiilor, ci și în ten dința de structurare motivică a formulelor (depășind atît nivelul celula cît și libertatea extinderii cursului melodic) și în preocuparea contrastul motivic. Renunțînd și la insistența repetării formulelor, atît de important în doină, cîntecul de joc revine mai puțin asupra lor și o face mai mu pentru a releva contrastul motivelor diferite, sau al cadențelor diferit din motive similare, și nu pentru a scruta profunzimile latente ale fi cărei celule sau motiv. Peste toate, elementul primordial care detașeaz categoric cîntecul de joc de sursa doinei, desăvîrșind trecerea sa în alt categorie stilistică, este ritmul, structurat după legile mai ferme a altui sistem, deși încă legat cu destule fire de normele elastice a celuilalt.

Cîntecul propriu-zis, mai puțin tributar melodicii doinei decît cîn tecul de joc, dar mai aproape de ritmica ei decît de a celuilalt, relevă la rîndul său, îmbogățirea sistemului de cadențe în melodica olteneasc și structurarea concentrată, strofică, a formulelor prepentatonice, în lumin unei concepții orientate spre simetrie și spre structură motivică variată În melodica sa, întîlnim frecvent versiunile cu picnon mediu ale tricor dului I, prelucrat în toate sensurile și diferite variante ale tricordul II, ambele îndreptate insistent către sistemul pentatonic *sol*:

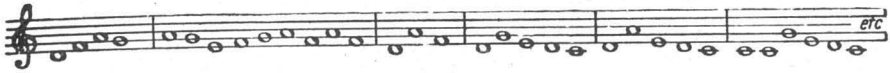
59



https://biblioteca-digitala.ro

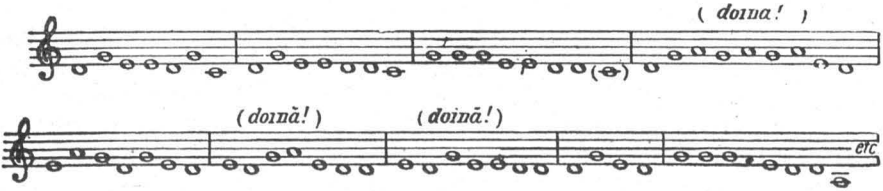
dar şi versiunile tetratonice acordice sau cu picnon acut sau grav:

60



Formarea viziunii unui sistem de cadenţe, în propria accepţiune a termenului, concentrarea şi plasticizarea melodică, în strînsă legătură cu îmbogăţirea implicită a fondului de formule, şi noua concepţie arhitectonică determină îndreptarea cîntecului de joc şi a cîntecului propriu-zis către o mare varietate tipologică a melodiilor, spre care doina nu s-a putut îndrepta niciodată.

În sfîrşit, *melodiile instrumentale de joc*, acea parte care păstrează legături strînse cu marele fond unitar oltenesc, existente în repertoriul instrumentelor arhaice, dar şi în cel al viorii, uzează şi ele de variate modalităţi ale tricordului I şi tetracordurilor II şi III, în care regăsim adeseori ecouri din melodica genurilor precedente:

61

Ele se structurează în motive simetrice, constituite, la rîndul lor, în semifraze şi fraze, cu construcţie arhitectonică strofică sau nestrofică lipsită de o varietate a cadenţelor. Expunerea lor sub aspectul specificului genului este încă prematură.

★

Tabloul sumar al formulelor relevă îndeajuns diversificarea evolutivă a sistemelor prepentatonice şi modalităţile specifice genurilor şi stilurilor, ca şi interferenţele fireşti dintre acestea.

Parcurgînd etape mereu noi de dezvoltare, sistemul sonor îşi menţine totodată, în permanenţă, firul trainic care-l leagă de antecedenţele sale, ceea ce lasă posibilitatea fenomenului reversibil, de atîtea ori remarcat, de adaptare a formelor vechi la o concepţie evoluată, sau, invers, de asimilare a formelor avansate în medii cu o concepţie mai puţin evoluată.

Analiza diferitelor genuri ale *folclorului muzical oltenesc* sub raportul sistemului sonor relevă *prepentatonia ca sursa fundamentală a melodicii sale, sursă care, pe căile multiplelor diversificări şi dezvoltări ale cursului său, poartă mereu altă concepţie şi mereu alt conţinut artistic.*

Cercetarea ne relevă că *în ea rezidă, sub aspect melodic, specificul regional al folclorului muzical oltenesc şi unitatea acestuia, după cum în modalităţile sale de concretizare rezidă diferenţele de gen şi stil.*

https://biblioteca-digitala.ro

Totodată, incursiunile în adîncimile şi ramificaţiile sale, precum şi în modalităţile muzicale complexe de structurare concretă a sa, explică din plin faptul minunat că, pornindu-se de la un material rudimentar, s-a putut ajunge la o infinită bogăţie expresivă, de la cele mai intime expresii lirice pînă la cele mai mobilizatoare elanuri şi la crearea unui folclor de o vitalitate şi putere de circulaţie generală cu greu egalabile.

THE PREPENTATONIC BASIS OF THE MELODIES IN SUB-CARPATHIAN OLTENIA

Audition of the musical folklore of the above-mentioned area, *notwithstanding the diversity of genres or ancientness*, reveals *a common melodic substratum* as well as *the rudimentary character of the basic sonorous material* used not only in the archaic productions but also in the most recent melodies.

The author proposes to survey a material representative of the genres and styles of the region and to determine the elements which ensure their unity or cause their diversity, from the standpoint of the sonorous material. The paper does not aim at exhausting all forms of prepentatonism occurring in the investigated area, but to point out the most relevant aspects in the development of the proposed theme. The article is an abstract of a vaster work, based upon a rich material, studied in accordance with the theoretical systematization of C. Brăiloiu (see note 2).

The first part contains a presentation of the investigated aspects, including examples of children's repertory, songs with ,,hăulit'' (quasi-yodel cries), various categories of ritual songs, doinas, songs proper, dance songs and instrumental dance tunes.

After examining the unitonic recitative, the author reviews the bitonic system (cf. ex. 3), pointing out the role of the ,,pyen'' and its tendency of substituting itself at times for the neighbouring constitutive degree.

In the tritonic system the paper discusses mode II (cf. ex. 8) and III (cf. ex. 9) and the interference of the two modes, analysing the melodic formulae in which these modes are materialized and the role and tendencies of the pyen as well as its significance in its evolutionary perspective.

The tetratonic system — the most widely represented in the melodies of the region — is considered in its various aspects. The author exemplifies mode II (cf. ex. 17) and III (cf. ex. 19), the latter more frequently than the former, and analyses the melodic formulae, indicating certain similarities occurring in the various illustrated genres. Certain bitonic and tritonic reminiscences are traceable.

https://biblioteca-digitala.ro

The author next passes on to the trichord G.E.D. of the tetratonic system (cf. ex. 22) which by itself is able to generate an entire repertory of melodies.

The paper thereupon deals with several evolved forms of tetratonic: the transformation of the quoted trichord into a quasi-chord (without chord consciousness), the infiltration of a pycnon in various parts of the scale, resulting in the occurrence of three pycnon-containing versions of the tetratonic system: with the medium pycnon (cf. ex. 32) derived from the insistence on and the strengthening of F sharp, in its tendency to substitute itself for the constitutive G; with the grave pycnon (cf. ex. 38) deriving from the descending extension of the trichord G.E.D.; finally with the acute pycnon (cf. ex. 41) formed in the acute portion of the scale by strengthening „pyen" F.

Underlining the fact that these pycnon-containing versions lead to the pentatonic system, the author points out the possibility of forming the pycnon by an ascending movement towards the upper limit of the scale (cf. ex. 45), the most widespread and characteristic case for the pentatonic.

The paper next illustrates the interference of the II and III tetratonic mode.

In conclusion the author describes the interference of the various prepentatonic systems, as well as that of the latter with other systems, illustrating one of the possibilities.

The second part of the study, after reviewing the conclusions of the first, contends that the simple pattern of the sonorous material must not be exclusively associated with the older stages in the evolution of folklore, since folklore is characteristic not only for its great tenacity in tradition but also for its continuous trend to utilize this heritage, adapting itself constantly to the new needs of expression.

The author asserts that in this characteristic of folklore lies the condition favouring the permanence and the present continuity of Oltenian prepentatonism and the diversity of directions of its evolution. What constitutes the criterion for its differenciation in genres and styles, in their musical aspect is its materialization in a definite specific complex of melodic rhythmic and architectonical modalities, whilst the community of the sonorous system and of some of its means of objective expression, constitute the main criterion of its unity. There follows a characterization, in this light, of the principal genres and styles of the region.

The author underlines, in conclusion, the fact that prepentatony constitutes the fundamental source of the melodies in Sub-Carpathian Oltenia, pointing out the variety and consummate artistry with which this rudimentary sonorous material is utilized, the wealth of expression of local melodies, the creative vitality of the zone and the consequent capacity of dissemination of Oltenian folklore throughout the rest of country.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

GURAREA MÎINII ÎN ORNAMENTICA POPULARĂ ROMÎNĂ (II)

ROMULUS VULCĂNESCU

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

2—1—1964

. FIGURAREA MÎINII ÎN ORNAMENTICĂ DUPĂ DATELE ETNOGRAFIEI ROMÎNE

În prima parte a studiului, consacrată „figurării mîinii în ornamen-că după datele arheologiei romîne", am urmărit problema pe un ma-rial fragmentar și de vestigii arheologice pe teritoriul țării noastre pînă . secolul al XVIII-lea. Cercetările și studiile de arheologie romînă între-inse în legătură cu figurarea mîinii pe materiale autohtone ne-au des-perit unele aspecte paleoetnografice și de etnografie istorică ale orna-enticei populare proprii și caracteristice regiunii istorico-etnografice arpato-balcanice.

Problema de ornamentică populară ridicată de datele arheologiei omîne trebuie însă întregită de datele etnografiei. Etnografia descrie analizează paralel cu arheologia, cu ajutorul metodei istorice, mo-vele ornamentale pe bază de documente materiale, complete și vii, abilind astfel legătura dintre trecut și prezent și demonstrînd, pe această ale, continuitatea istorică a conținutului și formei motivelor ornamentale ntre ele. De aceea, trebuie să completăm cercetările de paleoetnografie treprinse pînă acum pe materiale arheologice romînești cu cercetări e etnografie istorică. Cum însă în literatura de specialitate romînească psesc cercetări și studii de etnografie istorică pe această problemă, ebuie să specificăm, din capul locului, că incursiunea noastră istorică, de altfel și expunerea materialului, se referă cu precădere la perioada udală. De aceea, prezentarea unor materiale etnografice ce par recente ebuie considerată din perspectiva istorică a relictelor sau a unor forme e artă populară deja trecute, însă care au supraviețuit, în parte, pînă l vremea noastră.

În perioada feudală, istoricul etnografiei romîne distinge trei faze e dezvoltare a ornamenticei locale, care corespund, mai mult sau mai puțin, lor trei faze de dezvoltare ale culturii în feudalism : faza ornamenticei

v. etn. folc., t. 9, nr. 4—5, p. 413—450, București, 1964

https://biblioteca-digitala.ro

feudalismului timpuriu, faza ornamenticei feudalismului dezvoltat și faza ornamenticei feudalismului în descompunere. Între aceste trei faze de dezvoltare a ornamenticei în perioada feudală există o continuitate de conținut și formă. Deosebirile între aceste faze de dezvoltare ale ornamenticei feudale la romîni sînt atît de elemente tematice, de subliniere a unui aspect sau altul a conținutului de idei, cît și de procedee stilistice, de subliniere a unui amănunt din complexul artistic din care face parte.

În fiecare fază de dezvoltare a ornamenticei locale ce ține de cultura perioadelor istorice bazate pe clase antagoniste, distingem, din punctul de vedere al conținutului, o dublă figurare a mîinii : una populară, realistă și concretă, în care motivul ornamental reflecta ocupația de bază sau meșteșugurile sătești importante și alta seniorială, idealistă și abstractă în care motivul ornamental reflecta scopurile și activitățile clasei dominante (a căpeteniei sau domnului, boierilor și clericilor).

Motivul ornamental al mîinii promovat de clasa dominată figura condițiile materiale ale exploatării iobagilor, intuițiile lor tehnice asupra experienței mîinii în muncă și valorificarea acestor intuiții în împodobirea uneltelor și obiectelor de uz domestic. Motivul ornamental promovat de clasa dominantă figura forța opresivă a exploatatorului feudal, simbolul unui dogmatism artistic legat de viața de curte feudală (domnească, boierească sau mănăstirească).

Aceste două figurări perechi ale mîinii, ce aparțin celor două culturi complimentare din perioada feudală la romîni, alcătuiesc elementele unui ansamblu ornamental specific artei decorative feudale romînești. Totuși, între aceste două figurări perechi, motivul ornamental popular a căpătat o greutate specifică deosebită față de motivul ornamental utilizat la curtea feudală. De aceea, în cele ce urmează vom insista îndeosebi asupra aspectului popular al motivului.

Din punctul de vedere al formei motivelor ornamentale, distingem, pentru fiecare fază de dezvoltare a ornamenticei feudale la romîni, o multiplicitate de moduri artistice ce se transmit în meșteșugurile artistice. Valoarea decorativă a ornamentației crește o dată cu diversificarea stilistică pe zone istorico-etnografice.

Figurarea mîinii în ornamentica din feudalismul timpuriu

În *Istoria Romîniei*, publicată recent, se susține că „elementele artei decorative din vremea feudalismului timpuriu", secolul al X-lea sînt insuficient cunoscute de istoricul de artă populară și în consecință și de istoricul etnografiei romîne. Cu toate acestea, unele din artele decorative din această vreme (cum ar fi ceramica) „atestă persistența în mediul populației băștinașe a unor forme, motive ornamentale, și tehnici de lucru caracteristici" artelor decorative din veacurile IV—VI.

Pe baza analogiilor etnografice s-a susținut că în feudalismul timpuriu „existau puține indicii documentare databile" asupra „unor motive artistice de incontestabilă origine străveche [care] au supraviețuit pînă

https://biblioteca-digitala.ro

în zilele noastre. Aceste supraviețuiri arată că poporul păstra ... în ornamentica folosită... tradiții culturale urcînd pînă în cele mai îndepărtate timpuri, îmbogățite în cursul vremii atît prin opere de creație proprie, cît și prin contactul cu alte populații" [88].

Feudalismul timpuriu cunoaște și în domeniul ornamenticei o fază de tranziție de la rămășițele magico-mitologice ale ornamenticei prefeudale legate de ocupația de bază agro-păstoritul, la formele incipiente realist-naive ale ornamenticei feudale legate de agricultură și păstorit ca ocupații de bază diferențiate.

În aceste condiții este de presupus că în ornamentica din perioada feudalismului timpuriu să fi continuat să supraviețuiască, în forme puțin schimbate, figurările și reprezentările simbolice mai vechi ale mîinii. Caracterul arhaic al concepției ornamentale și al tehnicii ornamentale se mențin din plin. Figurările mîinii trebuie să fi fost încă asociate cu un simbol în cerc (disc, roată, rozetă) așa cum am constatat arheologic pe unele piese anterioare feudalismului timpuriu sau posterioare acestuia. Acest motiv ornamental trebuie să se fi păstrat, aproape în forma lui originară, din cultura prefeudală, deoarece îl întîlnim mult mai tîrziu în arta funerară pe stîlpii de mormînt, în arta construcției civile pe bordee și case, ca și în artele somptuare de cult. Cele mai multe produse ornamentale au fost condiționate și de materia primă uneori prin excelență perisabilă. O dată cu „cultura lemnului" de exemplu, au dispărut în bună parte și produsele ornamentale din lemn.

Diferențele ornamentale în arta populară pe zone istorico-etnografice, numite „țări", încep să se remarce stilistic, deși concepția stilului ornamental este unitară.

Figurarea mîinii în ornamentica din feudalismul dezvoltat

Închegarea ornamenticei populare românești cu trăsături individuale și caractere originale se realizează o dată cu închegarea culturii românești, în feudalismul dezvoltat. În fondul tradițional de motive decorative încep să fie integrate și prelucrate elemente ornamentale de influență slavă răsăriteană și sudică sau de contact cultural cu arta ornamentală a altor popoare sud-est europene. Din acest punct de vedere importantă este influența artei bogomilice cu caracter antifeudal, în care unele motive ornamentale, printre care și cel al mîinii, au căpătat semnificații deosebite.

În această nouă fază culturală a ornamenticei locale, figurarea mîinii începe să se diferențieze în perspectiva noii culturi feudale, prin conținutul ei istoric și forma ei artistică. Cele două concepții despre viață și muncă , care însuflețesc cele două culturi de clasă, antagoniste, din perioada feudalismului dezvoltat, se reflectă acum pe planul artelor decorative, al ornamenticei. Așa cum am susținut, figurarea mîinii reflectă, de astă dată, pentru popor o nouă experiență manuală a muncii, o nouă

[88] *Istoria Romîniei*, București, vol. II (1963), p. 175—176.

https://biblioteca-digitala.ro

intuiție tehnică a perfectibilității muncii cu mîna, iar pentru clas dominantă (domnitori, boieri și clerici) reflectă inexperiența muncii și sim bolul forței opresive (fizice sau morale) de clasă.

Pentru a sesiza cum se menține și se dezvoltă mai departe motivu figurării mîinii în ornamentica din feudalismul dezvoltat, în cultur populară romînă, se impune să analizăm aspectele principale ale supra structurii societății feudale romînești care condiționează încă menținere în repertoriul ornamental al artei populare feudale această figurare. Unel din elementele suprastructurii societății romînești din perioada feudalis mului dezvoltat transpar în folclorul medical, juridic, artistic generat d baza economică feudală, din care desprindem diacronic cîteva element fundamentale pentru înțelegerea problemei noastre.

Mîna joacă un rol important în medicina magică, care se mențin mult timp în perioada feudală ca o îndeletnicire însuflețită de fantezi creatoare a vracilor [89].

După folclorul medical popular, atribuit unei tradiții istorice stră vechi, mîna semăna, îngrijea și recolta buruienile de leac, le prepara ș administra bolnavilor cu o anumită gestică, în unități manuale. În acest folclor medical al mîinii la romîni, ca de altfel și la alte popoare balcanice, au persistat pînă în secolul al XIX-lea credințe transmise din comun primitivă asupra cărora s-au păstrat mențiuni etnografice în lucrăril scriitorilor antici.

Printre reminiscențele mai semnificative, trebuie amintite cel dintr-un bocet publicat de G. Coșbuc în care diferitele părți ale corpulu omenesc se prefac după moarte în plante medicinale utilizate în farma copeea populară :

Din negrii tăi ochișori,
Vor ieși doi pomișori,
Din picioare strat de flori ;
Din dragele picioruțe
Ce s-or face flori albuțe,
Și din mîini tot viorele,
Din cosițe micșunele
Din guriță
Fărămiță... [91]

Important pentru această perioadă în folclorul medical era tratamentul neurasteniei erotice. Pentru vindecarea ei, vracii și dofto roaiele satului utilizau ca medicament acea parte din rădăcina de mătră gună care semăna cu o mînă, medicament numit de altfel „mînă de mă-

[89] Artur Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului romîn*, București, 1915, cap. *Mîna*, p. 177—179 ; I. Aurel Candrea, *Folclorul medical comparat. Medicina Magică*, București, 1944, p. 86—93 ; E. Hoffmann-Krayer, *Wörterbuch des Deutsches Aberglaubes*, Berlin, 1930, B. III, p. 1373—1394.

[90] C. Plinii Secundi, *Historiam mundi*, Paris, 1855, II. Libro XXVIII, XI, p. 257.

[91] G. Coșbuc, *Bocetul* în „Familia", Oradea, XXXVII, nr. 24, iun. 1901, p. 277—279.

https://biblioteca-digitala.ro

trăgună". În profilaxia și terapeutica altor boli psihice, mătrăguna a fost utilizată și în alte forme.

Culegerea plantelor medicinale s-a făcut, pînă aproape în vremea noastră, cu anumite precauțiuni manuale, de ordin magic, mitologic sau empiric. Femeile bătrîne culegeau plantele cu mîna stîngă înfășurată într-o basma, pentru a nu le atinge și a nu se vătăma cu ele. Basmaua după întrebuințare se dădea de pomană sau se azvîrlea. Mîna stîngă era considerată în medicina din această perioadă ca înzestrată cu puteri magice superioare mîinii drepte.

Același obicei profilactic s-a întîlnit pînă nu de mult și la unii slavi din nordul țării noastre. La huțuli, prepararea pîinii rituale de crăciun, numită „kračun", era însoțită de unele rituri culinare străvechi [92]. O dată coca frămîntată, gazda (hazdynja) punea mănuși și o vestă din piele de oaie cu lîna în afară (numită hunja) pentru a coace „kračunul". Această pîine rituală avea la huțuli un rol magico-medical: trebuia să apere și să tămăduiască, după folclorul local, de anumite boli psihice.

În evul mediu, la sașii din Transilvania utilizarea mîinii stîngi în unele rituri funerare a căpătat o dezvoltare deosebită. Ceea ce se lua dintr-un cimintir sau de la un mort trebuia apucat ,după tradiție, cu multe precauțiuni, cu mîna stîngă învelită într-o pînză albă. Pînza, după utilizare, se îngropa în mormîntul astfel deposedat.

Din categoria obiceiurilor magico-medicale care stau la baza unor reprezentări artistice ornamentale fac parte și alte practici domestice. Printre acestea, sînt importante : prepararea de „sîmbăta morților" a unor cozonaci ticluiți în formă de mîini sau a unor lumînări din ceară de albine concepute în forme de mîini [93]. Ambele preparate au supraviețuit pînă în secolul al XIX-lea. Din categoria aceasta fac parte și alte practici domestice : confecționarea unor medalioane de metal (argint) numite „mîinile de jurămînt" ce se atîrnau ca piese votive la icoanele maicii domnului. Aceste figurări ale mîinii perpetuau în arta ornamentală feudală tradiția mai veche a „mîinilor votive" care a fost, cum am constatat în prima parte a studiului nostru, comună întregii regiuni carpato-balcanice, la începutul erei noastre (fig. 18). Îndeosebi confecționarea „mîinilor de jurămînt" din foițe de argint, obținute din monede prin baterea cu ciocanul, redau, într-un relief relativ corect, conturul și poziția liberă a degetelor dezlipite sau lipite. Gruparea lor în coliere votive era un obicei medical foarte răspîndit în Balcani. Tot din această categorie artistică fac parte și „mîinile ferecate în argint și aur" de pe icoane, executate cu o deosebită finețe de argintarii profesioniști, din tîrguri sau mănăstiri, în Transilvania, Moldova și Țara Romînească.

Pînă în secolul al XIX-lea s-a păstrat la bulgari un obicei medical contra deocherii femeilor însărcinate. Acestea purtau, ca agrafe pe piept

---

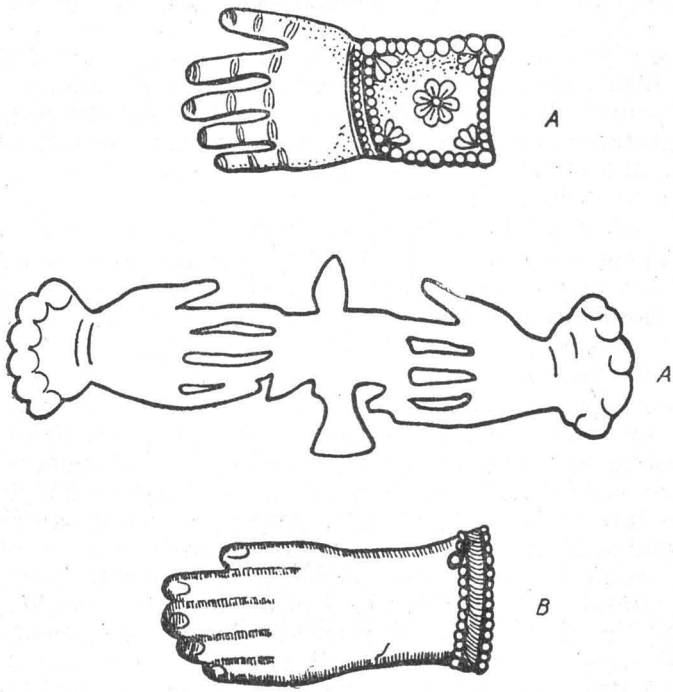
[92] Pierre Bogatyrev, *Actes magiques, rites et croyances en Russie subcarpathique*, Paris, 1929, p. 38.

[93] Sim. Fl. Marian, *Înmormîntarea la romîni*, studiu etnografic, București, 1892; Paul H. Stahl, *La dendrologie dans le folklore et l'art rustique du XIX-ème siècle en Roumanie*, în *Arh. Internazionale e preistoria*, vol. II. Torino, 1959, p. 57.

https://biblioteca-digitala.ro

sau ca paftale pe pîntece, „mîini amulete" (fig. 19) care se credea că prezervau împotriva maladiilor explicate în această vreme prin așa-zisul „de deochi".

În unele zone etnografice de pe teritoriul țării noastre s-au păstrat mult timp cîteva rămășițe de folclor medical care au atestat rolul autosugestiei în unele boli. Acesta este cazul tratamentului cu așa-zisele „oale



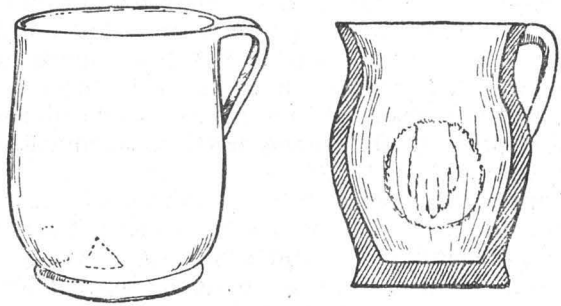
19. Mîini votive; A. la bulgari; B. la romîni

de leac" sau „de făcut". Oalele acestea, construite și decorate special, de olari, cu motivul skeumorf al mîinii și al soarelui erau întrebuințate numai o singură dată la așa-zisele „fîntîni de leac". O asemenea fîntînă de leac cu o tradiție străveche a fost, pînă în secolul al XIX-lea, fîntîna de la Gura Susiței, pe rîul Dîmbovița, lîngă pădurea Nucet. Din oalele de leac, vracii sau doftoroaiele aruncau apă rece din fîntîna de leac pe spatele gol al celui bolnav, producînd un șoc nervos cu efecte paliative asupra maladiei. Pe valea Bistriței Moldovenești, în fostele sate Secu și Izvorul Alb, de pe actualul fund al lacului de acumulare de la Bicaz, se confecționau, tot în această vreme, niște oale asemănătoare pentru practicarea medicinii erotice. În aceste oale, numite pe atunci „de vrăjit", erau ticluite pe pereții lor interiori, urme de mîini înscrise în cercuri (fig. 20) ; urme furate meșteșugit de olar în diferite substanțe plastice (aluat de făină, sloi de

https://biblioteca-digitala.ro

ceară etc.), de la acei pentru care se făceau aceste oale. O practică similară e descrisă de S. A. Tokarev, care susține că ar mai fi avut loc în secolul al XX-lea la unele popoare slave. Cu propriile lui cuvinte : „în regiunea Hersones, fetele îngropau în gura sobei urma piciorului drept al iubitului lor, menind ca după cum ardea în foc urma de pămînt așa să ardă inima iubitului după ele" [94].

Datorită progresului enorm al medicinii științifice, începînd din secolul al XIX-lea, măsurilor de igienă socială în masele tot mai largi ale poporului, ca și pierderii credinței în superstițiile medicale și vrăjile bă-bești și creșterii încrederii în foloasele progresului științific, sigiliile oculte ale mîinii din medicina magică feudală au dispărut o dată cu vracii și vrăjitoarele care le practicau și oamenii care mai credeau în ele.



20. Oale cu motivul mîinii ; A. în exterior ; B. în interior

Figurarea mîinii în ornamentica populară romînă a fost condiționată în feudalismul dezvoltat și de alte aspecte ale suprastructurii. Rămășițele unui animism tîrziu, legat îndeosebi de credințele în strigoi, moroi, pricolici etc., se reflectă în unele motive decorative ale mîinii din arta populară feudală. Pentru a sesiza în ce constă substratul animist al figurării mîinii în ornamentica populară feudală romînă sîntem nevoiți să prezentăm cîteva materiale concludente în această privință. Pînă în pragul secolului nostru s-a amputat antesepulcral mîna dreaptă a mortului presupus strigoi ca să fie făcut astfel inofensiv pentru familia lui și pentru comunitatea sătească care credea în asemenea plăsmuiri fantastice. Rudele care nu voiau să accepte această profanare simulau amputarea, fie prin zdrobirea brațului drept, fie prin zgîrierea adîncă „în tîrcol a încheieturii mîinii". În partea consacrată studiului materialului arheologic, am întîlnit acest obicei practicat în secolele al XI-XIII-lea pe stecurile sîrbe, în care figurarea mîinii exornamentate era zgîriată adînc în dreptul încheieturii. Sgîrierea mîinilor sculptate pe pietrele funerare sîrbești reflecta o practică magică legată de unele reminiscențe animiste proprii regiunii carpato-

[94] S. A. Tokarev, Религиозные верования восточно-славянских народов XIX-начала XX века, Moscova, 1957, p. 138.

https://biblioteca-digitala.ro

balcanice ; reminiscențe care, sub diferite forme, s-au menținut și la sîrbi, din perioada feudală pînă în pragul secolului XX.

Din aceeași categorie de obiceiuri arhaice care se oglindesc în arta decorativă feudală făcea parte și amputarea postsepulcrală a mîinii mortului presupus strigoi, și anume a mîinii care se credea că iese afară din mormînt, ca să prindă și chinuiască pe oameni[95].

Alte relatări care străbat pînă în secolul al XIX-lea se referă la profanarea mormintelor celor sucombați violent (prin înec, sufocare, spînzurare etc.), pentru mutilarea și raptul unor mîini de cadavre. Membrele superioare astfel mutilate și furate erau utilizate de vraci ca talismane, cu ajutorul cărora aceștia credeau că se pot face nevăzuți și neauziți, pentru practicarea magiei tîlhărești. Unele elemente înapoiate ale societății feudale au utilizat mîini de mort furate și în magia muncii. Etnografii romîni pomenesc de păstorii vraci care preparau din mîini de mort furate un fel de aliment considerat miraculos, pe care îl dădeau oilor în mîncare, pentru ca să pornească singure la păscut și tot singure să se întoarcă la stînă, ca și cum ar fi fost mînate de mîna protectoare a mortului astfel deposedat. Totuși, profanatorii de morminte erau pedepsiți, în perioada feudală, în mod aspru, cu ablațiunea părții corespunzătoare din corpul mutilat al cadavrului.

La baza figurărilor ornamentale a mîinii stau de asemenea și cîteva obiceiuri juridice populare din perioada feudală. În dreptul cutumiar romînesc denumit „obiceiul pămîntului", întîlnim încă în secolul al XVII-lea noțiunea de „mînă" întrebuințată în două sensuri juridice consuetudinare : a) de forță legală și b) de sancțiune penală. Ca forță legală în obiceiul pămîntului, ca și în vechiul drept latin, mîna a fost evocată ca semn al autorității șefului familiei, al stăpînului casei, al lui „pater familias"; de aceea, în anumite ocazii se jura, printre altele, și pe mînă („să-mi putrezească mîna dacă am luat ceva" etc.). Poporul romîn mai păstrează, cu reticențe, în limbajul lui metaforic urme vagi din străvechea metaforă juridică a mîinii. În „cărțile de blestem" se pomenește indirect de „mîna bună" și de „mîna curată", de „mîna plină" și de „mîna seacă" ; în cronici se deosebește „mîna dreaptă" (în sensul de mînă justițiabilă) de „mîna părtinitoare" ; în actele de cancelarie se descrie „mîna de pămînt" (ca loc modest de casă), libertatea de a întreprinde o acțiune (ca : „mîna slobodă") de-a sprijini legal pe cineva (prin „a luat mîna de pe el").

Printre pedepsele grave consemnate în dreptul cutumiar feudal romînesc, ca privilegii de clasă pentru domnitor și boieri, era și mutilarea mîinilor iobagilor. Cunoaștem, prin analogii etnografice, mai apropiate sau îndepărtate în timp și spațiu, obiceiul de a sancționa grav pe iobag sau pe omul liber vinovat de o crimă capitală, prin mutilarea mîinilor. Cei care mutilau parțial mîna cuiva urmăreau, pe această cale, pe lîngă pedeapsa fizică, să lovească și cu pedeapsa morală. Tăierea mîinii în semn de pedeapsă era echivalentă pentru un om liber, considerat criminal, cu pierderea personalității juridice, iar pentru un iobag cu decăderea pe treapta robiei.

[95] E. Hoffmann-Krayer, *op. cit.*, p. 1373—1394.

https://biblioteca-digitala.ro

La romîni, „tăierea mîinilor" ca sancțiune penală s-a păstrat mai ales sub formă de reminiscență juridică, în basme și legende, reminiscență ce nu trebuie confundată cu practica vrăjitorească sau tîlhărească, din această perioadă, a „tăiereii mîinilor de mort". Tipul basmului „fetei fără mîini", după clasificare științifică, prezintă în fabulația lui, sub o formă metaforică, obiceiul sancțiunii penale a tăierii mîinilor. Mîinile eroinei epice sînt tăiate punitiv, cînd de tatăl ei, cînd de mama ei (vitregă), cînd de soț, cînd de iubit, cînd de o vrăjitoare etc. pentru o vină reală sau închipuită. Circulația motivului epic al „fetei fără mîini" poate fi urmărită mai ales în literatura popoarelor balcanice[96]. Într-un studiu intitulat *Tipul de basm Ath. 706 în folclorul romînesc*[97] Corneliu Bărbulescu susține că „basmul fetei cu mîinile tăiate reflectă ideea de protest împotriva nedreptății ce s-a făcut eroinei, ca și ideea de restaurare a dreptății ... printr-un miracol corespunzător mentalității timpului și mediului în care s-a conturat basmul".

Se cunosc însă și basme în care motivul mîinii reflecta alte situații epice. Acesta e cazul basmului Greuceanu[98].

Tema literară a tăierii mîinii ca sancțiune aplicată de soț soției se oglindește într-o legendă veche, culeasă și publicată de Sim. Fl. Marian, legendă a cărei circulație începe a fi sesizată în regiunea carpato-balcanică încă din secolele al IV — VI-lea e.n.[99]. După această legendă, bătrînul și omnipotentul cioban Crăciun, taie mîinile nevestei lui, Crăciuneasa, pentru că aceasta a cutezat să-i nesocotească voința. Într-o altă legendă mai nouă, despre Vlad Țepeș, probabil din secolul al XVI-lea, intitulată *Povestirea despre Dracula Voevod*, tema tăierii mîinii se întîlnește sub forma pedepsirii femeii leneșe a unui siromonah, din ordinul crudului însă dreptului domnitor[100].

În secolul al XVII-lea a circulat în Italia povestirea unui scriitor anonim denumită : *Novella della figlia del Re di Dacia*, în care această gravă sancțiune juridică era socotită în Europa ca provenind de la getodaci. După această povestire, un rege dac poruncește, conform obiceiului străvechi, să se taie mîinile fiicei lui și să fie alungată din cetate pentru că nu s-a lăsat posedată de el. Nu cunoaștem sursele de inspirație tematică ale autorului anonim italian, însă presupunem că acesta a împrumutat tema epică din tradiția orală despre obiceiurile străvechi ale popoarelor carpatice, de la vreun emigrant din Carpați sau de la vreun misionar catolic reîntors în Italia.

Tema sancțiunii penale a tăierii mîinilor celor considerați vinovați de o culpă gravă a fost studiată în literatura balcanică de A.P. Stoilov[101], care după subtile cercetări comparative ajunge la concluzia că unele legende

---

[96] P. Papahagi, *Basme aromîne și glosar*, București, 1905, p. 191, 195.

[97] Corneliu Bărbulescu, *Tipul de basm ATh 706 în folclorul romînesc*, București, 1964, mss; Antti Arne-Thompson, *Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki, 1927, tip. 706.

[98] Petre Ispirescu, *Basmele romînilor*, București, 1925.

[99] Al. Rosetti, *Romînescul Crăciun*, în „Romanoslavica", IV (1960), p. 65—71.

[100] *Cronicele slavo-romîne*, București, Academia R.P.R., 1959, p. 210—211.

[101] A. P. Stoilov, *Мария съ отсъчени родце* în „Известия на народния стнографски Музей въ София VIII—IX", Sofia, 1929, p. 193—196.

https://biblioteca-digitala.ro

care vehiculează această temă au pătruns în folclorul bulgar venind de la sud, de la greci, pe cale literară. Studiul lui A. P. Stoilov scoate în evidență circulația balcanică a motivului tăierii mîinii, adăugînd astfel o perspectivă mai largă de înțelegere a problemei.

În regiunea istorică-etnografică carpato-balcanică, motivul ornamental al mîinilor tăiate se sprijină astfel și pe o cutumă juridică străveche, de cunoașterea căreia trebuie să se țină socoteală pentru a cuprinde și înțelege fenomenul artistic local în toată complexitatea lui istorică.

Importante pentru figurarea ornamentală a mîinii în perioada feudală sînt și intuițiile și descoperirile tehnice ale experienței muncii manuale. Cele mai simple intuiții tehnice în cultura feudală romînă sînt cele care au dus la utilizarea mîinii ca unitate de măsură a lungimilor (degetul, șchioapa, palma, cotul etc.) ; ca unitate de măsură a suprafețelor (palma = palma de pămînt) ; ca unitate de măsură a capacităților (unghia de sare, degetul de făină, pumnul de grăunțe, pumnul de apă) ; ca unitate de măsură a forței de muncă (o mînă de oameni, o mînă de om, cu o mînă face și cu alta desface, ce n-ar face dacă ar avea mai multe mîini, dă cu o mînă ce ia cu zece, ce face dreapta nu știe stînga). Unele din aceste unități de măsură cantitativă sau calitativă valorificate prin mînă se întîlnesc și în decorarea cîtorva unelte-obiecte de artă populară, exornamentate cu mîini sau în formă de mîini.

În esența lui, folclorul, relativ la mînă și valoarea ei artistică, a prins aspectele caracteristice ale concepției feudale despre munca la romîni, concepție valorificată, în ultima vreme, în lucrări beletristice și în studii de psihologie socială. Printre lucrările beletristice un loc important îl deține un articol al lui G. Coșbuc, intitulat: „Capul, mîna și nasul" [102]. G. Coșbuc prezintă printre grupele de „tablouri" sau „icoane" verbale ale limbii romîne grupa „cap, mînă , nas" ca reflectînd plastic „cele trei puteri" ale omului : puterea intelectuală sau „tăria minții", puterea fizică sau „tăria trupului" și puterea psihică sau „tăria sufletului".

În interpretarea materialului folcloric, G. Coșbuc a subliniat unele tablouri sau icoane verbale modificate în înțelesul lor popular de spiritul mercantil burghez al perioadei în care a scris articolul în discuție.

„Mîna înseamnă putere trupească. Cu mîinile ridici ori apeși, tragi ori împingi greutățile. Precum cîinii își arată colții ca să dea dovezi de putere lor, așa omul își sumete mînicile să-și arate brațele. Ca să arătăm că oarece, ori cineva este în puterea noastră zicem : mi-a încăput pe mînă, îl am în mînă, am pus mîna pe el. Se înțelege că aceea ce e în puterea noastră e proprietatea și posesiunea ; ce e-n mînă nu-i minciună".

„Puterea fizică crește și scade cu vîrsta. De aceea, vîrsta se arată tot prin vorba mînă. Doi de-o etate sînt oameni de-o mînă. Un om mai bătrîn, vorbind de un cunoscut zice : nu l-am mai văzut de mult, dar știu că eram de-o mînă, ori eram cam de mîna lui. A fi de-o mînă, ca și cînd dacă s-ar prinde la trîntă ar avea puterea egală în brațe, pornind de la gîndul că doi oameni de aceeași vîrstă trebuie să aibă aceeași putere".

[102] G. Coșbuc, *Despre literatură și limbă*, București, 1960, p. 180—186.

https://biblioteca-digitala.ro

„Dar iarăşi averea se arată prin vorba mînă, căci averea e privită ca un fel de putere fizică : cine e bogat e mare şi tare. Şi la urmă averea nu e putere nici intelectuală, nici morală, ci materială, ca şi puterea trupească. De aceea zicem : om cu dare de mînă, celui bogat îi dă mîna. Şi după cum nu toţi oamenii sînt bogaţi la fel nici mîna lor nu e la fel. Vorbind de negustori mîna-ntîi, de mîna a doua, de a treia, pînă la a şaptea mînă. Poate să fie această expresie şi cealaltă idee, negustorul producător, care cumpără direct de la fabrică etc. deci marfa trecută din mînă în mînă. Poate să fie, dar ea ne-a hărăzit expresiunea. Căci şi marfa iarăş e de mîna întîi, a doua etc. şi fiindcă principala condiţie a mărfurilor e trăinicia, cel puţin pentru popor mîna arată puterea materială, trăinicia mărfii".

Ideea cantificării în reprezentările verbale (metafore, hiperbole etc.) ale poporului romîn este un procedeu de sugerare nu numai a puterii de muncă ci uneori şi a formei speciale de muncă.

Importanţa mîinii în psihologia poporului romîn a fost sesizată în ultima vreme şi în studii de psihologie socială,[103] în care, printre altele, se susţine că metaforele şi simbolurile mîinii reflectă plastic diferenţele sociale, puterea şi roadele tovărăşiei de clasă.

În condiţiile istorice ale unei suprastructuri dominate încă de concepţii în care intrau multe rămăşiţe ideologice străvechi, era explicabil ca şi unele aspecte principale ale artelor decorative, feudale să perpetueze motive ornamentale străvechi. Creaţia decorativă preia acum şi dezvoltă figurarea mîinii din tradiţiile ornamentale şi o modifică în sensul necesităţilor decorative ale vremii.

Dintre artele decorative caracteristice pentru suprastructura societăţii feudale trebuie menţionate ceramica şi sculptura în lemn.

În ceramica şi sculptura în lemn din perioada feudalismului dezvoltat întrezărim opoziţia dialectică, pe plan ornamental, dintre vechi şi nou, lupta şi victoria noului. Din această luptă artistică unele motive ornamentale se eliberează treptat de reziduurile conţinutului magico-mitologic, păstrînd în parte numai forma lor decorativă veche şi altele se menţin pe linia conţinutului schimbîndu-şi forma artistică.

Motivele decorative vechi, care în ornamentica feudală cedează conţinutul în favoarea menţinerii formei lor artistice, se întîlnesc mai ales în olăria şi în sculptura în lemn. O analiză concretă a cîtorva cazuri va fi în măsură să ne facă să sesizăm trecerea spre formele noi ornamentale proprii artei decorative feudale.

În ceramica veche romînească au supravieţuit din perioada feudală pînă în vremea noastră unele forme de vase numite „străchini bătrîneşti" împodobite cu inciziuni sau cu brîie cromatice alcătuite din împletiturile skeuformelor mîinii şi ale soarelui : un triunghi isoscel cu un cerc, brîu de motive care prin alegorizare a căpătat un nume mai corespunzător inovaţiei artistice „frunza cu roata" (fig. 21).

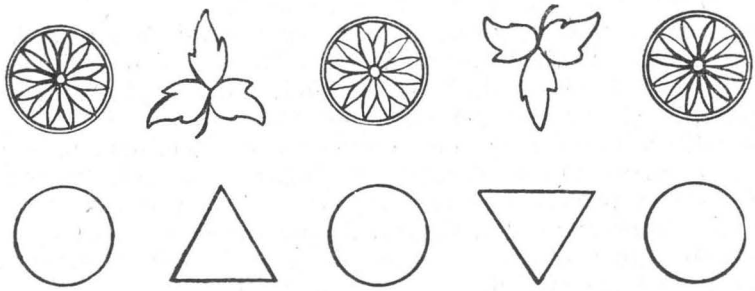
Promovarea ornamentului artistic apare mai evidentă în produsele sculpturii în lemn. Cîteva relicte ornamentale din această perioadă care

[103] Tr. Herseni, *Psihologia populară. Cîteva consideraţii preliminare*, în „Revista de psihologie", VI (1960), nr. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

străbat pînă în vremea noastră sînt concludente. Analiza noastră retrospectivă pentru arta populară feudală pornește de la aceste relicte etnografice.

Pe frontoanele unor bordeie oltenești și mai ales pe apărătoarele din fruntariu se zăreau pînă nu de mult, frumos încrustate, siluete și „chipuri sau măști de oameni". Gh. Focșa într-un studiu intitulat *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova* [104] susține că mîinile gravate făceau parte din compoziția armonică în a cărei axă de simetrie se afla un element decorativ central de primă importanță : soarele, ochiul sau crucea. „ Conținutul reprezentărilor unora dintre cele mai vechi elemente decorative, care străjuiesc intrarea bordeielor sau împodobirea interioarelor



21. Motivul frunzei și roatei pe „strachine bătrînești"

lor, mai păstrează încă milenara lor semnificație simbolică, ilustrînd cultul păgîn al soarelui ..." Cum se va vedea, Gh. Focșa sesizează motivul figurării mîinii alături de celelalte motive decorative asociate unui fost simbol solar, fără să treacă la analiza artistică a figurării mîinii integrate în complexele ornamentale corespunzătoare.

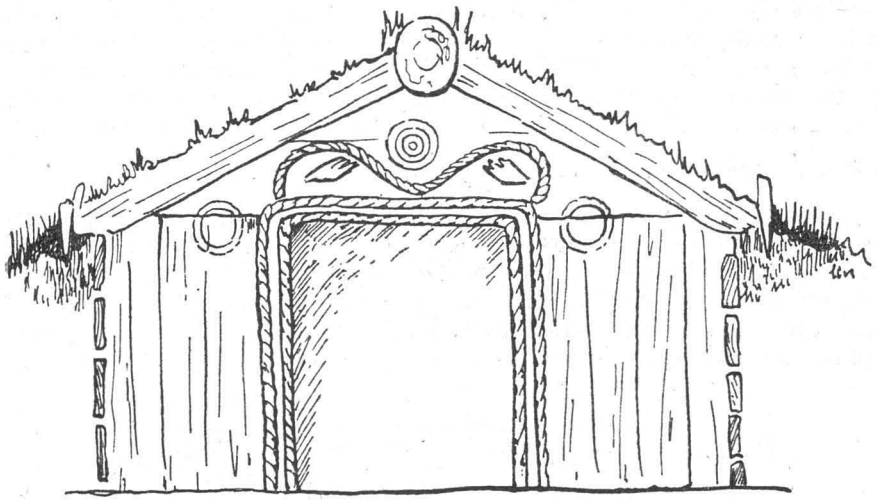
O caracteristică figurare a mîinii pe fruntariul unui bordei oltenesc se mai găsea, la începutul secolului nostru, în satul Castranova. Deasupra intrării, pe fruntariu sub unduirile laterale ale motivului ornamental al funiei se aflau gravate două mîini detașate, tăiate de la încheietură, cu degetele lipite, cu policarele în afară, ridicate în sus, spre un motiv central, în formă de rozetă (fig. 22).

Ancheta folclorică întreprinsă în legătură cu semnificația artistică a acestor motive decorative pe fruntariile de bordeie scoate în evidență un obicei artistic străvechi al cărui conținut s-a pierdut în bună parte. Întocmai ca și „capetele de cai" cu care se terminau uneori grinzile din acoperișul bordeielor, care străbăteau lateral fruntariul, tot astfel și „mînuțele" gravate pe fruntarii îndeplineau în trecut funcții apotropaice. Cînd olteanul spunea :

[104] Gh. Focșa, *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova*, în S.C.I.A., București, II (1955), nr. 3—4, p. 81—105 ; III (1956), nr. 1—2, p. 27—56.

https://biblioteca-digitala.ro

Foaie verde de gutui,
Ce făcui, ce nu făcui,
Ridicai bordeie în soare,
Cu mînuțe de-nchinare,
Cu căluț de apărare,
Cu stele de luminare,
Cu ochi de-nfățișare,
Pe fruntarii și pitvoare,[105]



22. Bordei din Castranova cu motivul mîinii pe fronton

evoca în termeni foarte plastici nu numai conținutul istoric al motivului, ci și forma lui artistică, redată printr-o sinteză de elemente concrete luate din realitatea înconjurătoare.

Paralel cu imaginea incizată a mîinii pe fruntariile și apărătoarele din fruntariu ale bordeielor, se întîlneau pe grinzile de case și stîlpii prispei de intrare inciziunile aceleiași figurări. Uneori figurarea mîinii pe grinzile de casă o găsim asociată cu alte figurări, cu inscripții referitoare la data construcției casei, la numele proprietarului și al meșterului constructor. O asemenea reprezentare caracteristică de pe o casă din Pietroșița-Dîmbovița a fost publicată fără comentarii sau interpretări într-o mapă de ilustrații alcătuită de Ion Voinescu[106] la începutul secolului nostru. Reprezentarea nestudiată pînă acum redă imaginea artistică a două mîini sigilate cu însemnele unor buchii, mîini ce par că invocă protecția soarelui imaginat între ele, printr-o rozetă. O mînă are gravată pe dosul ei un pătrat în care se găsește întors cu vîrful în jos un trident sau un „ius" în formă de „psi"

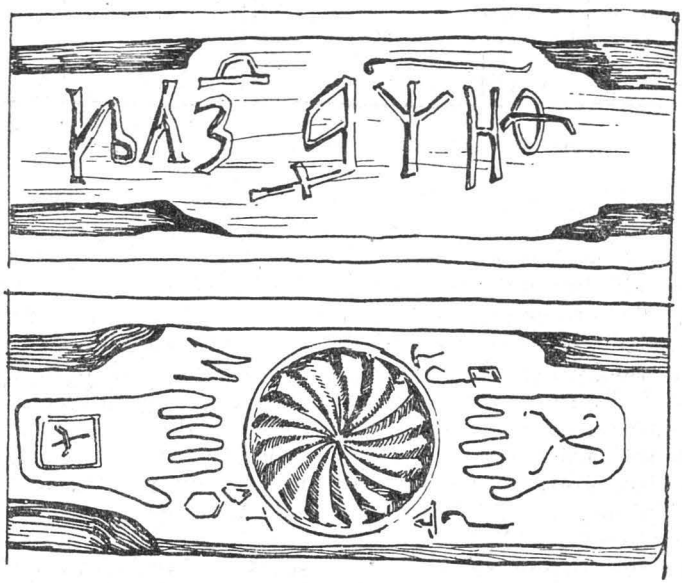
[105] inf. Gr. Stan de 83 ani (în 1957) din Castranova.

[106] Ion Voinescu, *Monumente de artă țărănească din Romînia*, București, f. a. fila nr. 45, Petroșița—Dîmbovița, inscripție la casă (pe grinzi).

https://biblioteca-digitala.ro

(ф), iar cealaltă mînă, tot pe dosul ei, are gravat un „heru" (Х); ambele buchii ale alfabetului cirilic cărora sculptorul le-a atribuit prin tradiție și un alt rost : fie heraldic meșteșugăresc (de însemn al unei meserii ce s-ar fi putut organiza în feudalismul dezvoltat într-o breslă) fie de emblemă patronală a meșteșugarului dulgher. În jurul rozetei din mijloc, în dreptul celor două mîini se află, grupate cîte două, trei litere din care unele sînt redate într-o grafie mai clară, ca : „dobru" (⌒) și „tvirde" (Т), pe lîngă mîna cu „psi" inițialele „mislite" (М) și „on" (◊), iar pe lîngă mîna cu „heru", două semne criptice, dintre care unul seamănă cu o seceră, (?), și celălalt cu o „buche" (Б). Semnificația acestor slove chirilice poate fi legată de grafia datării construcției, care e completată și într-o inscripție pe o bîrnă auxiliară sau de un străvechi simbolism profesional al slovelor, care deocamdată ne scapă, din lipsa termenilor suficienți de comparație. Inscripția auxiliară confirmă datarea construcției casei de lemn în felul următor : „iule 7 1759 (ЮЛЗ ⌒ ⌒) (fig. 23).

Figurarea celor două mîini astfel concepute, incizate alături de un fost simbol solar, pe grinzile unei case dîmbovițene din secolul al XVIII-lea, sînt, ca și în cazul acelorași motive decorative de pe frontoanele sau fruntariile bordeielor oltenești, relicte artistice feudale și ele la rîndul lor moștenite dintr-o străveche artă locală. În *Istoria Romîniei* aceste complexe ornamentale sînt considerate ca „motive legate de cultul soarelui".

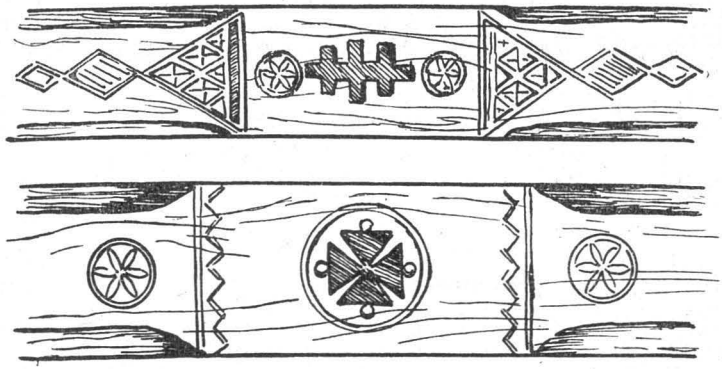


23. Grinzi de casă din Prahova după I. Voinescu

Același obicei artistic al scrijelării grinzilor din casă cu motive decorative în rozetă îl întîlnim și la minoritățile slave din nordul țării noastre. La huțuli, motivul rozetei apare redat solitar, pe grinzile-meșter, neînsoțit

https://biblioteca-digitala.ro

de motivul auxiliar al mîinii. În secolul al XIX-lea, la popoarele vecine din nord-estul ţării, la ruşi şi bieloruşi, motivul decorativ central de pe grinzile-meşter compare sub forma crucii slave, un substitut al mîinii, iar motivul auxiliar acesteia se menţine ca rozetă. I. V. Makovski, în *Monumentele arhitecturale populare din nordul Rusiei* [107], studiază sculptura geometrică cu motive în cerc sau stelare, considerate ca motive arhaice slave.



24. Grinzi de casă huţule după E. Blomkvist

Iar E. E. Blomkvist, într-un studiu intitulat *Elemente ţărăneşti ale ruşilor, ucrainienilor şi bieloruşilor* subintitulat *O culegere etnografică est-slavă* [108], prezintă printre „sculpturile geometrice" caracteristice patru asemenea grinzi-meşter incizate cu motivul rozetei flancînd substitutul motivelor laterale, care sînt documente etnografice de o valoare ornamentală specială (fig. 24).

Imaginea incizată a mîinii, naiv concepută, alături de alte simboluri geometrice, printre care predomină cel al rozetei, o întîlnim aproape în aceleaşi condiţii ornamentale şi deasupra marilor porţi de curte din Maramureş. Porţiunea unde se întretaie frontonul porţii cu uşorii este împodobită cu motive antropomorfe, fitomorfe şi skeomorfe, în prelungirea unor motive decorative în forme de ciubuce şi sfori. Printre aceste motive predomină : mîna, capul de om şi roţile solare. Una dintre cele mai izbutite porţi maramureşene existente pînă în vremea noastră era în satul Rozavlia. După inscripţia de pe fronton reiese că a fost edificată în 1903 de Raduliuţ Stan Ion, iscălit în grafie chirilică pe bîrna orizontală care încheie uşorii în partea lor superioară (fig. 25). În mijlocul frontonului se vede o roată stilizată destul de bine redată, încadrată la stînga de o mînă în relief, sculptată realist. Mîna era axată pe un ciubuc ce se termina cu un cap de

[107] I. V. Makovski, *Monumentele arhitecturale populare din nordul Rusiei*, Moscova.

[108] E. E. Blomkvist, *Крестьянские постройки русских, украинцев и белоруссов...*, Moscova, 1956, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

om. În dreapta frontonului se afla o altă mînă, tot în relief, axată pe un motiv decorativ în ciubuc terminat cu un căpătîi de stîlp. Important este faptul că ambele mîini sînt orientate în afara simbolului central al ro-

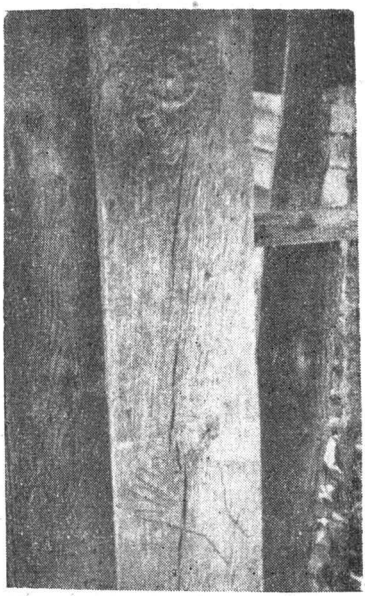
25. Poartă maramureșeană din Rozavlia după S. Spirescu

zetei. A fost acesta un capriciu artistic al sculptorului popular sau un motiv derivat din alte motive ornamentale străvechi? Din informațiile incomplete și retrospective, dobîndite prin anchetă, mîinile deschise astfel

https://biblioteca-digitala.ro

„invitau pe trecători să intre în gospodărie" pentru a se afla „sub protecția gazdei". Pe canaturile aceleiași porți erau sculptate în relief motivul soarelui și lunii, închipuite antropomorfic.

Tot în Maramureș, în satele Ieud și Strîmtura, pînă la începutul secolului nostru, meșterii dulgheri figurau pe stîlpii laterali ai porților profilul mîinilor lor stîngi sau a mîinilor stăpînilor porților, sub rozete sau ornamente în formă de bumbi. Din ancheta întreprinsă și asupra acestor figurări a reieșit că dulgherii atribuiau în trecut un rost apotropaic mîinilor cu degetele răsfirate și ridicate în sus (fig. 26), iar în prezent numai un rost decorativ.



26. Stîlp de poartă din Ieud. Foto Boris Zderciuc

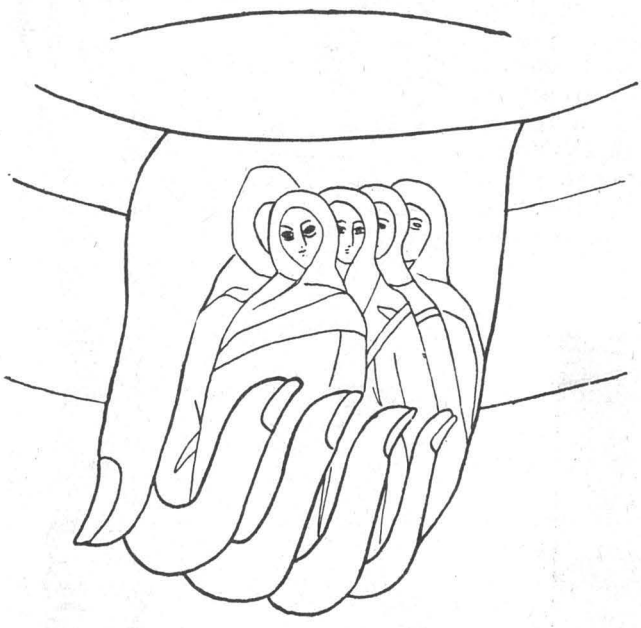
27. Detaliu catapeteasmă din Tolcikova-Iaroslavle după I. Sobolev

Între motivul ornamental al mîinii asociate cu motivul unei rozete de pe frontoanele și stîlpii porților maramureșene și mîna sculptată alături de o cunună masivă pe catapetesmele bisericilor rusești din veacul al XVII-lea, s-ar putea stabili de asemenea analogii și comparații artistice. Catapeteasma bisericii lui Ion Predici din Tolcikova-Iaroslavle, zidită la 1687,

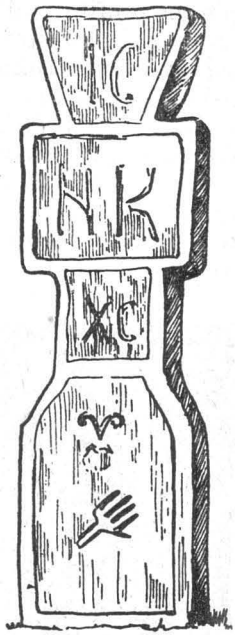
https://biblioteca-digitala.ro

avea deasupra porţilor împărăteşti mîini sculptate care ieşeau din patru părţi flancate de cununi [109]. Întregul complex ornamental pare a fi fost reminiscenţa unor ornamente mai vechi, asociate între ele, preluate şi păstrate de ornamentica bazilicală rusă (fig. 27).

O formă stilizată a relaţiei ornamentale mînă-cerc poate fi întrevăzută şi în arta decorării unor catapetesme de vechi biserici romîneşti, în care se întîlnesc zugrăvite mîini ce ţin rame circulare în interiorul cărora



28. Mînă cu prunci, pictură murală Vatra Moldoviţei



29. Stîlp de mormînt Mehedinţi

se află chipuri bizantine de sfinţi sau mîini ce ies din nori circulari şi ţin în palme „sufletele drepţilor" închipuiţi ca prunci (fig. 28), teme decorative întîlnite frecvent în pictura murală moldovenească.

Acest complex ornamental se întîlnea şi pe monumentele funerare săteşti de tipul stelei. O troiţă de mormînt din Negoieşti-Mehedinţi, conservată pînă la începutul secolului nostru, avea în centrul ei reprezentat soarele sub care se afla imaginea reductivă a mîinii drepte, în genul ideogramei a treia din scrierea cretană lineară B (fig. 29). O altă troiţă din Cloşani-Baia de Aramă, tot atît de veche, prezenta figurarea skeumorfică a mîinii stîngi în genul unei greble sub un disc solar (fig. 30). Din ancheta întreprinsă reiese că aceste motive decorative se făceau „pentru cei răpuşi peste vreme", adică pentru cei ce muriseră de moarte violentă şi nu fuseseră îngropaţi. Ele arătau că mormîntul era gol. În primul caz, pomenit mai sus,

[109] I. I. Sobolev, *Русский орнамент*, Moscova, 1948, fig. 87, p. 119.

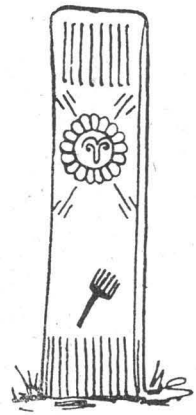
https://biblioteca-digitala.ro

figurarea ornamentală îndeplinea în riturile funerare un rost apotropaic, iar în al doilea caz un simplu simbol de cenotaf.

În arta decorativă populară feudală întîlnim şi motive ornamentale noi, în care întrezărim reflectîndu-se concepţia nouă despre muncă : concepţia epocii. Aceste motive noi se prezintă diferit, ca :

— figurare a mîinii alături de o unealtă,
— figurare a mîinii concepute ca unealtă
— şi figurare a simbolului unei unelte prin mînă.

Aceste motive ornamentale în plină dezvoltare istorică capătă din ce în ce mai mult un caracter popular artistic.



30. Stîlp de mormînt Mehedinţi

Se înţelege că, pentru arta clasei dominante, figurarea mîinii a continuat să rămînă un simbol al puterii fizice şi morale de clasă socială.

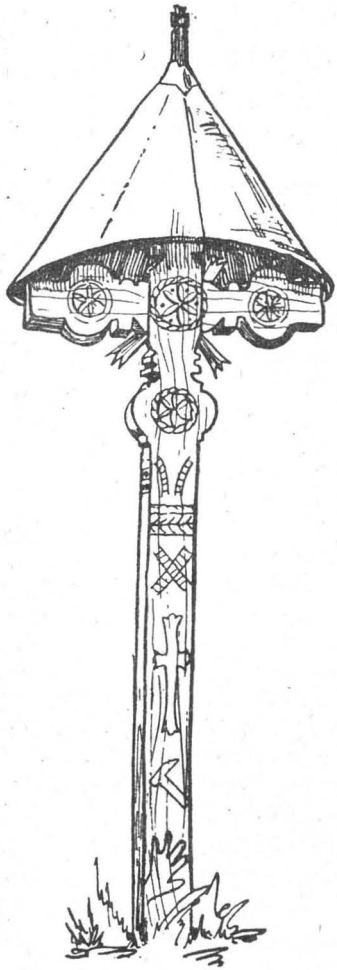
1. Figurarea mîinii alături de o unealtă de muncă. În ornamentica feudală legată de meşteşugurile sătesti motivul mîinii apare asociat cu figurarea uneltelor de bază ale acestor meşteşuguri. Este pe lîngă o substituire de motiv ornamental de conţinut tematic (soarele cu o unealtă), şi o substituire de semnificaţie artistică. Această substituire reprezintă o inovaţie decorativă corespunzătoare unei noi situaţii de fapt. Figurarea mîinii alături de o unealtă de muncă o întîlnim gravată pe toate categoriile de obiecte artistice care utilizau într-o etapă anterioară figurarea complexului ornamental mînă-disc sau rozetă.

Cele mai vechi obiecte de artă populară pe care întîlnim figurarea mîinii alături de o unealtă de muncă sînt monumentele viale de tipul troiţei şi stîlpii funerari. Din prima categorie menţionăm „rugile" transilvănene din Pădureni-Hunedoara, pe care se vedeau pînă nu de mult, scrijelate, mîini fără braţe, cu palmele deschise şi degetele răsfirate alături de reprezentarea unei tesle sau a unui topor (fig. 31). Motivul mîinii arăta sau de cine a fost construită „ruga" sau apartenenţa profesională a proprietarului rugii : pe meşterul dulgher sau pe proprietarul dulgher. Tehnica gravării uneltelor de muncă se întîlneşte şi pe stelele funerare. Cu acest obicei ne întîlnim încă din comuna primitivă. El a fost practicat pe teritoriul patriei noastre, în mod constant, în arta funerară, de-a lungul tuturor orînduirilor social-economice, pînă în vremea noastră. Un exemplu concludent şi recent în această privinţă sînt troiţele maramureşene cioplite în lemn, pictate şi comentate în versuri de Ion Stan Pătraş din Săpînţa, descrise cu multă înţelegere de Radu Bogdan.

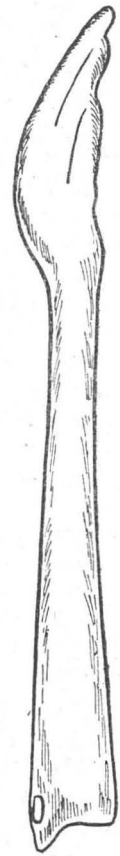
O a doua categorie de obiecte artistice pe care se întîlneşte figurarea mîinii alături de o unealtă de muncă sînt stîlpii de casă, de pe prispă sau grinzile din tavan. Pe acestea dulgherii obişnuiau să-şi graveze, alături de profilul mîinii, unealta de bază a meşteşugului lor. Acest obicei a trecut de la lemn la tencuială în construcţia unor case zidite, în unele zone din Transilvania de sud.

https://biblioteca-digitala.ro

În fine, figurarea mîinii alături de o unealtă o întîlnim și pe obiecte de uz domestic. Printre acestea trebuie pomenite îndeosebi obiectele de lemn legate de industria textilă sătească, cum ar fi războiul de țesut.



31. Rugă din Pădureni după Romulus Vuia



32. Lingură în formă de mînă

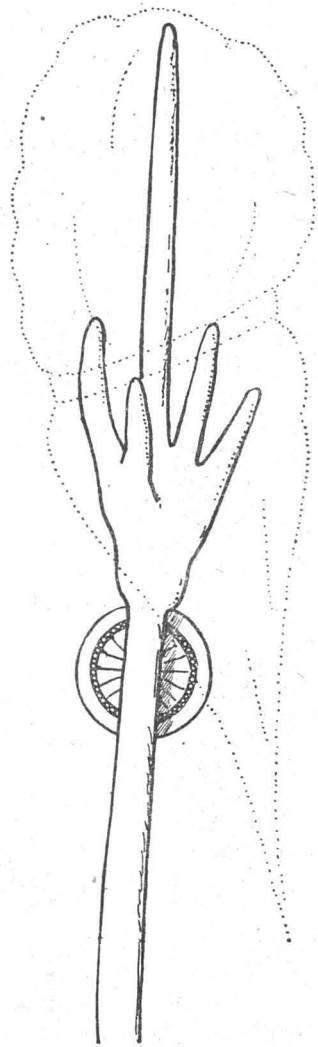
2. Figurarea mîinii concepute ca unealtă. În categoria aceasta de produse artistice intră adesea creații tehnice ingenioase.

Lingurile de lemn au fost închipuite uneori în formă de mîini, atît în ceea ce privește cozile lor, cît și găvanele lor (fig. 32). Această deplasare a elementelor morfologice ale mîinii de la „coada lingurii" la „cupa lingurii"

https://biblioteca-digitala.ro

marchează, în tehnica construcției și a decorării, trecerea de la reprezentarea concretă a mîinii în cupa lingurii, similară cupei palmei, la reprezentarea abstractă geometrică a lingurii; proces artistic legat de evoluția tehnicii prelucrării lemnului, cît și de evoluția gustului popular.

Dintre uneltele de tors, cele mai împodobite au fost furcile. În ultimele două secole, „furcile de brîu" au atins măiestria filigranării în lemn, fapt pentru care au fost păstrate în casele țărănești, de cele mai multe ori, ca podoabe decît ca unelte de muncă. Unele furci de brîu, prin forma lor particulară și destinația lor specială, au depășit în trecut rostul torsului obișnuit. O asemenea furcă, din Mehedinți, Plaiul Obîrșiei, avea forma unei mîini omenești (fig. 33). Piciorul furcii era închipuit prin brațul mîinii, corpul furcii prin palma mîinii cu degetele răsfirate astfel încît să prindă bine între ele caierul, iar capul furcii prin degetul arătător, mult prelungit peste celelalte degete, astfel încît să contracareze lungimea piciorului furcii. În partea mediană, imediat sub presupusa încheietură a mîinii, în două tăieturi laterale, par a fi fost încastrate ornamente traforate. Furca avea în 1940, după declarațiile unei informatoare octogenare, vechimea de un secol. Ea fusese făcută de un pădurar pentru anumite torsuri rituale. Cu asemenea furci, considerate extrem de îndemînatice, femeile torceau la repezeală, în răstimpul unei seri, inul sau cînepa pentru „cămașa ciumii", de „ciumarca" sau „oghielele de leac" de Anul Nou. După relatarea altei bătrîne, forma furcii se datora fanteziei creatoare a sculptorului popular, provocate de forma unei rădăcini, încrengături sau cioate de alun ce seamănau cu o mînă. Furcile în formă de mînă „țineau singure caierul, ce nu mai trebuia legat cu baiere".



33. Furcă în formă de mînă din Mehedinți

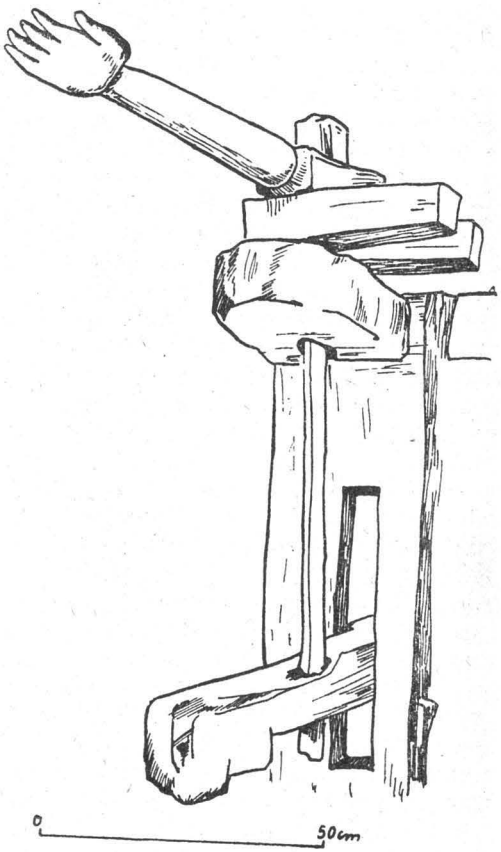
Unele sfeșnice concepute cu un profund simț realist, colorate discret în culori complimentare, au fost închipuite în formă de mînă. Acesta este cazul sfeșnicului de lemn din biserica de lemn din Sabassa, pe valea Bistriței Moldovenești (fig. 34).

Din categoria uneltelor în formă de mînă fac parte și manivelele morilor primitive de apă, cu care se distanțau pietrele de măcinat. Cu ajutorul unei asemenea manivele în formă de mînă se ridică sau se lasă posada la moară pentru a mărunți sau a grunji făina. După informațiile morarilor „cînd

https://biblioteca-digitala.ro

se face farina cum îi colbul, se lasă mîna (unii de îi zic şi „palma") în jos, iar la crupe se ridică în sus". O asemenea mînă uriaşă se putea vedea pînă nu demult, la o moară de pe Schit, pe valea Bistriţei Moldoveneşti (fig. 35). În utilajul morilor mai noi, posada nu a mai fost închipuită printr-o mînă, ci printr-o simplă manivelă, care se numeşte totuşi „mînă". Ca piesă de artă

34. Sfeşnic în formă de mînă din Sabassa. Foto N. Mironescu



35. Posadă în formă de mînă de pe Schit

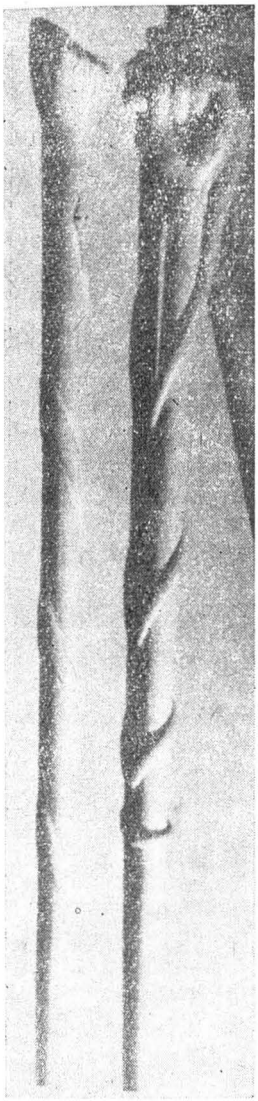
populară, posada redată printr-o mînă pentadactilică, cu degetele egale, este impresionantă prin vigurozitatea şi simplitatea ei decorativă.

3. Figurarea simbolului unei unelte sau a unei munci prin mînă. Categoria aceasta de motive artistice pare a fi destul de evoluată pentru perioada feudală.

Cu două, trei secole în urmă, „bîtele ciobăneşti" îndeplineau pe lîngă funcţiunea lor domestică şi o funcţiune metrologică. Practic ele erau unităţi de măsură populară, concepute după nevoile individuale ale posesorului.

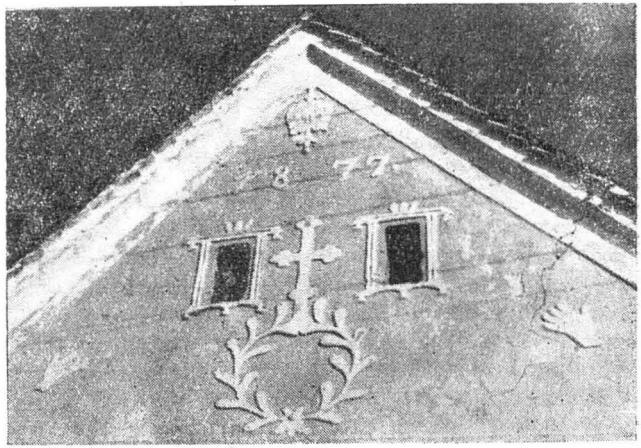
https://biblioteca-digitala.ro

În forma lor normală variau în lungime, între trei și cinci coți, lungime calculată uneori în raport cu înălțimea purtătorului. Cînd bîtele erau concepute ca unități de măsură erau figurate prin mîini cu măciulia închipuind un pumn închis sau deschis. În Muzeul Regional din Suceava se găsesc expuse două bîte cu măciuliile în formă de mîini închise (fig. 36). Ambele sînt împodobite cu motivul meandric al șarpelui încolăcit pe corpul bîtei. Una din aceste bîte are un cap de șarpe care se îndreaptă spre mîna îndoită și închisă. Cealaltă bîtă are un cap de șarpe prins și strivit în mînă.



36. Bîte în formă de mîini. Muzeul Regional Suceava

Zidarii au întrebuințat încă în secolul al XIX-lea, după o veche tradiție meșteșugărească, motivul decorativ al mîinilor ca simbol al construcției pe frontoanele caselor din Veștem-Sibiu (fig. 37). La ancheta întreprinsă s-a răspuns: „mîna care a zidit casa trebuie să împodobească fața casei" și „mîinile sînt o podoabă a casei". Zugravii de subțire în portretele de ctitori și caligrafii de manuscrise utilizau motivul mîinii în pictura miniaturală a vinietelor, a capetelor de rînduri și ilustrațiilor sacre. Remarcabile sînt în această privință sfîrșitul paginilor manuscrise din evanghelii, minee sau acte de curte domnească cu rame viu colorate, ținute în partea de jos de mîini schițate realist [110] (fig. 38).



37. Frontonul casei din Veștem-Sibiu din 1877
Foto: *I. Drăgoescu*

[110] Gr. Tocilescu, *Facsimil după evanghelia de la 1488*, Putna în „Revista pentru istorie, arheologie și filozofie", an I. vol. II, 1883, p. 484.

https://biblioteca-digitala.ro

Figurarea simbolului unei munci prin mînă se întîlneşte şi în arta populară a unor minorităţi naţionale de pe teritoriul patriei noastre. Astfel pe unele stele funerare maghiare, datînd din sec. XVIII—XIX dintr-un sat din preajma Clujului, figurarea mîinii apare într-un complex ornamental semnificativ. În mijlocul unor cununi de lauri, de frunze de viţă sau de flori

38. Miniatură de carte după Gr. Tocilescu

de cîmp, e sculptată o mînă ţinînd un snop de grîu compus dintr-un număr impar de spice. Uneori mîna este redată numai de la încheietură sau cot, alteori de la umăr. În general figurarea ei este simplă anatomică, ca însemn al unei stări sociale semiaservite sau este împodobită cu manşete scurte, cu tighele, cu volane, prinse în curele, ca însemn al unei puteri de clasă socială a ţăranilor avuţi, a boiernaşilor şi arendaşilor.

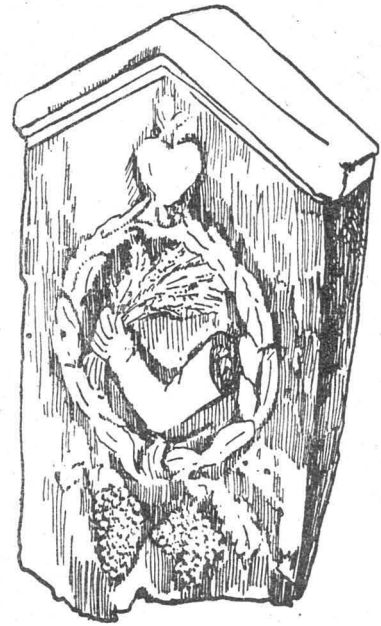
Capacitatea economică a agricultorilor înstăriţi, din satul cu aceste monumente, a fost redată după numărul aproximativ al spicelor de grîu ţinute simbolic în mîna sculptată deasupra numelui gravat pe stele[111] (fig. 39).

[111] K. Kovács Lásló, A Kolozsvári Hóstátiak Temetkezése, Cluj, 1944, p. 387—409.

https://biblioteca-digitala.ro

În arta feudală care reflectă preocupările și tendințele clasei dominante (domn, boieri, eclesiastici), figurarea mîinii se întîlnește în sigilografia, heraldica și emblematica timpului.

În această privință trebuie menționat studiul lui Emil Vîrtosu *Punerea mîinii în diplomatica romînă și bulgară* [112], în care se arată cum în actele publice din perioada feudalismului dezvoltat mîna se prezintă „figurată" și sub formă de „formulă diplomatică". În actele de cancelarie domnească romînă, figurarea mîinii însemna angajamentul solemn al domnului pe actul scris în numele lui și iscălit de el. În actele bulgare mîna era figurată ținînd un buzdugan, însemnul și angajamentul în numele puterii țarului. Paralel cu figurarea mîinii simple sau ținînd un buzdugan, actele diplomatice conțineau și o anumită formulă consacrată, în care se invoca chiar argumentul punerii mîinii. Într-un act al lui Petre Șchiopul se menționa „pus-am mîna domniei-mele". Era deci și o confirmare în scris a actului de credință în fața divinității, că acel ce-a utilizat urma mîinii lui și a invocat puterea mîinii lui se va ține de promisiune.



39. Stela maghiară după K. Kovács László

De asemenea, este interesantă figurarea mîinii în gestică redată în pictura murală a ctitorilor, în care fiecare poziție de ansamblu a mîinii sau a degetelor simboliza o acțiune legată de un privilegiu de clasă socială.

Figurarea mîinii în ornamentica din feudalismul în descompunere

În perioada feudalismului în descompunere, ornamentica populară prezenta aproape aceeași situație ca și în perioada anterioară [113]. Peste fondul originar al repertoriului ornamental de caracter simbolic se adaugă elemente decorative noi, de caracter artistic, unele provenite din schimburi și influențe culturale, îndeosebi între poporul romîn și populațiile conlocuitoare.

Tematica decorativă se dezvoltă acum mai ales pe două laturi : a unui neogeometrism ornamental și a unui neofitomorfism ornamental ; ambele rezultate pe de o parte din tradițiile ornamentale locale și pe de altă parte din necesitățile unei tehnici ornamentale extinse la tot mai multe genuri de creație populară.

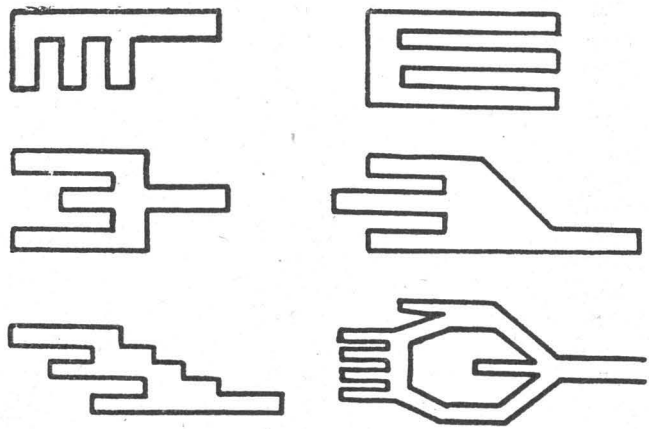
Dintre motivele ornamentale neogeometrice frecvente acum trebuie amintite : „pieptenele mîinii", „grebla mîinii", „furculița mîinii" etc. care

[112] Emil Vîrtosu, *Punerea mîinii în diplomatica romînă și bulgară*, mss. 1963.
[113] *Istoria Romîniei*, București, vol. III, 1964, p. 1137.

https://biblioteca-digitala.ro

nu sînt altceva decît scheme geometrizante ale mîinii, mai mult sau mai puțin realizate ornamental (fig. 40). Aceste motive sînt promovate mai ales de arta țesutului covoarelor și a broderiei de mînă, care sub influența produselor manufacturate în tîrguri și orașe iau acum o dezvoltare rapidă și intensă.

Dintre motivele ornamentale neofitomorfe, trebuie amintite acelea care sub înfățișarea unor flori locale sau exotice perpetuează unele motive fitomorfice mai vechi sau chiar unele motive antropomorfice. În ornamentica



40. Stilizări geometrice ale mîinii

acestei perioade se observă tendința de a travesti în motive fitomorfe cele mai multe motive decorative antropomorfe și skeomorfe. Acesta este de altfel și cazul figurării decorative a mîinii. Mîna fitomorfizată se întîlnește tot mai des sub forma : „frunza zgîrcită", „foaia de arțar", „mîna copilului", „mîna milogului" etc. Unele din aceste motive ornamentale fitomorfe ale mîinii au fost descrise de M. Miller-Verghi [114], care le consideră semnificative pentru ornamentica feudală a secolului al XIX-lea. În ansamblul lor, se întîlnesc utilizate în arta broderiei pe pînză și pe piele (la cojocari, curelari) etc.

Multe din aceste motive ornamentale feudale supraviețuiesc și în arta din perioada burgheză, în forme uneori identice celor feudale și alteori diferențiate.

În perioada burgheză ornamentica românească se dezvoltă în două direcții : una a artei populare și alta a artei clasei în ascensiune. Pe planul artei populare încep să se întrevadă libertăți formale în figurarea mîinii : simplificări, transpoziții, exagerări. O nouă stilizare se impune acum tot mai mult în limita genurilor ornamenticei populare și a tehnicii execuției în aceste genuri. Stilizarea este în general provocată de influențele tehnicii industriale ca și de spiritul mercantil al artizanatului în plină dezvol-

[114] M. Miller-Verghi, *Izvoade strămoșești*, București, 1909, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro

tare. Complexele sau simplexele ornamentale din care făcea pînă acum parte figurarea mîinii încep să se modifice conform noilor cerinţe artistice. Aşa cum vom constata în partea finală a studiului nostru, referitor la analiza formelor actuale ale motivului decorativ al mîinii, acest motiv dispare într-o diversitate indefinită de motive derivate, în care cu greu şi uneori numai ipotetic se poate recunoaşte motivul originar. Olăria de bîlci a vaselor smălţuite sau a jucăriilor de lut introduce în produsele ei artizanale motivele fantastice, deformate, teratologice ale mîinii.

Din prezentarea analitică a materialului etnografic romînesc referitor la complexele ornamentale ale figurării mîinii în arta populară feudală, reies cîteva concluzii parţiale :

1. Figurările mîinii în formele ornamentale documentate etnografic pentru perioada feudală pe teritoriul patriei noastre se leagă organic de cele documentate arheologic atît prin conţinutul lor istoric, cît şi prin forma lor artistică.

2. Această legătură de conţinut şi formă este un argument al unităţii şi complexităţii motivului ornamental în arta populară locală şi prin aceasta al continuităţii celor ce au promovat permanent acest motiv în arta lor, din forme prefeudale în forme feudale.

3. Figurările mîinii după datele etnografiei romîne sînt utilizate într-un număr mai mare de genuri ornamentale decît figurările descoperite de materialele arheologice, fapt care poate denota, uneori insuficienţa izvoarelor noastre arheologice şi, alteori, remarcabila viabilitate etnografică a motivului ornamental în discuţie.

4. Din vechea figurare ornamentală locală n-a mai rămas decît un simbol ornamental a cărui semnificaţie artistică se menţine pentru întreaga regiune etnografică carpato-balcanică.

5. Ceea ce deosebeşte diferitele forme de figurări ale mîinii în cadrul fiecărui gen ornamental este, înainte de toate, tehnica particulară de execuţie a genului.

V. FORMA ARTISTICĂ A MOTIVULUI ORNAMENTAL AL FIGURĂRII MÎINII

În expunerea materialului romînesc referitor la figurarea mîinii în ornamentica populară romînă, am privit această figurare ca „izvor istoric" în baza căruia s-au putut obţine unele informaţii etnografice despre poporul romîn în diferite perioade istorice din dezvoltarea lui.

Cu această ocazie, din analiza paralelă a materialului arheologic şi etnografic am constatat în linii mari care este conţinutul istoric al ornamentului popular romînesc relativ la figurarea mîinii. Totodată, am prezentat acest conţinut indisolubil legat de anumite forme artistice istorice cu particularităţi concrete locale, ca un motiv autentic autohton.

Deoarece între „conţinutul istoric" şi „forma artistică" a unui ornament există o strînsă legătură dialectică — „forma artistică este expresia conţinutului" — [115] va trebui să ne oprim în cercetarea noastră şi asupra studiului formelor artistice ale ornamentului figurării mîinii.

[115] *Bazele esteticii marxist-leniniste*, ediţia rusă, Moscova, 1960, p. 417.

https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce dă expresivitate „conținutului istoric" al unui ornament este forma lui artistică. Sinteza tuturor elementelor materiale care exprimă conținutul trebuie să se îmbine armonios cu motivul plastic, cu forma și destinația obiectului ornamental.

„În cultura generală creată de munca omului există obiecte care servesc nevoile cotidiene ale omului și totodată servesc și nevoile estetice de împodobire a vieții... Obiectele capătă expresivitate artistică atît prin motivele cu care sînt împodobite cît și prin valoarea estetică a formelor, a proporțiilor, caracterului, folosirii și prelucrării materialului"[116].

În mod normal, conținutul istoric și forma artistică evoluează sincronic. În orice stadiu de evoluție social-culturală se dezvoltă un tip de motiv ornamental care în germene a apărut într-un stadiu anterior și care reflectă plastic noi condiții social-istorice de muncă.

Dar între aceste elemente ale ornamentului uneori se poate produce și un dezechilibru ; conținutul istoric se schimbă uneori mai repede decît forma, sau invers, forma se dezvoltă mai rapid decît conținutul. Cînd conținutul istoric al unui ornament se schimbă o dată cu conținutul culturii unei orînduiri sociale prin îmbogățirea cu idei plastice noi și forma rămîne în urmă, atunci în cadrul motivului ornamental vechi se naște un motiv ornamental nou, iar cînd un conținut istoric vechi se menține în cadrul unei culturi noi cu forme artistice noi, atunci în cadrul unui motiv nou se întrevăd vestigiile și reminiscențele unui motiv vechi, care dispare treptat.

Trăsăturile caracteristice și esențiale pentru determinarea formei artistice a unui tip de reprezentare ornamentală sînt :

— zoomorfizarea, antropomorfizarea, fitomorfizarea, skeumorfizarea sau geometrizarea unui motiv printr-un proces de trecere de la concret la abstract sau invers de la abstract la concret ;

— simetrizarea sau asimetrizarea unui motiv în raport cu el însuși sau cu forma obiectului ornamentat ;

— prezentarea izolată sau încadrată a motivului într-un cîmp ornamental ;

— relația lui în cîmpul ornamental cu alte motive similare sau deosebite ;

— profilarea motivului într-un complex ornamental și în rețele de motive ornamentale.

Motivul figurării mîinii are, cum am constatat, o lungă și complicată evoluție artistică, care se poate considera că începe din paleolitic, o dată cu primele gravuri rupestre din caverne, și continuă pînă în vremea noastră în ornamentica populară contemporană.

Principalele etape din evoluția particulară a motivului mîinii au scos în evidență modul de a reflecta ornamental anumite relații sociale proprii orînduirilor social-economice care le-au generat. Ceea ce înseamnă că pentru fiecare orînduire social-economică se constată pe plan teoretic un anumit tip de figurare care s-a transformat și fixat în procesul istoric al muncii concrete cu mîna. Urmărind și descoperind conținutul istoric

[116] *Bazele esteticii marxist-leniniste*, ediția rusă, Moscova, 1960, p. 477.

https://biblioteca-digitala.ro

al fiecărui tip de motive ornamentale astfel alcătuite am putut reconstitui o parte modestă din istoria culturii celor care l-au închipuit și realizat.

În cadrul fiecărui tip de motiv ornamental legat de cultura societăților împărțite în clase antagoniste am întîlnit cîte două figurări-perechi și mai multe variante ornamentale istorice deosebite de la o etapă la alta. Asemănările între figurările mîinii de la o orînduire socială la alta se bazează pe evoluția însăși a motivului în cadrul aceleiași culturi, în care intră și rămășițele transmise prin tradiția culturală, tehnologia artistică etc. Ceea ce înseamnă că în dezvoltarea unui tip de figurare ornamentală pe lîngă reflectarea activității de bază a societății se reflectă și felul propriu al fiecărei clase sociale de a concepe rostul și valoarea mîinii în concordanță cu poziția sa în modul social-economic de producție.

Între cele două figurări ornamentale perechi din cadrul celor două culturi perechi, precumpănitoare artistic sînt uneori figurările ornamentale ale clasei dominante. În creația ornamental-populară, pe lîngă unele moșteniri și inovații ornamentale se reflectă și prejudecățile artistice cultivate în rîndul maselor populare de către clasele exploatatoare.

Însă figurările ornamentale ale claselor dominante nu alcătuiesc factorul artistic esențial în dezvoltarea ornamenticei populare. Esențiale sînt numai motivele care exprimă conținutul de idei progresiste în forme artistice accesibile întregului popor.

În ornamentica populară romînă, apariția motivului figurării integrate sau reductive a mîinii și evoluția lui a urmat în condițiile specifice regiunii noastre istorico-etnografice drumuri paralele și similare evoluției din alte regiuni etnografice.

Procesul figurării mîinii începe, după arheologi, cu prefigurarea artistică a organelor zoomorfe corespunzătoare membrelor superioare la om: „laba" de patruped, „ghiara" de pasăre. Faptul a făcut ca aceste imagini, reprezentări sau simboluri zoomorfe ale mîinii să preceadă pe cele antropomorfe. De la această interpretare se trage și numele lor cînd de „labe-mîini", cînd de „gheare-mîini".

Într-o etapă superioară, în locul acestor prefigurări zoomorfe ale mîinii se ivesc figurările antropomorfe ale mîinii. Unele din acestea sînt însă simple urme negative sau pozitive de mîini primitive aplicate cu culoare pe pereții grotelor. Întîi aceste mîini au fost integrate în corpul uman, apoi detașate de corp sub forma „brațului" și, în fine, reduse la partea lui reprezentativă: „palma mîinii' („întreagă" sau „mutilată"). Fiecare din aceste moduri plastice de înfățișare primitivă a mîinii exprimă artistic și ornamental un anumit „conținut istoric" de idei. Integrată în structura corpului uman, mîna rămîne un element secundar de expresie ornamentală, care poate sublinia sau estompa o trăsătură de ansamblu cu o valoare subordonată unei anumite tehnici a muncii, pe cînd desprinsă de corp, detașată din ambianța ei fiziologică, sub forma „brațului întreg" sau numai a „palmei mîinii", capătă valori artistice și ornamentale noi și proprii, care suferă continue schimbări.

Ca motiv ornamental reductiv, „mîna" (sub forma brațului, a palmei sau a degetului) a fost figurată la rîndul ei în trei submoduri plastice:

https://biblioteca-digitala.ro

— mîna-copie, adică redată aidoma părții morfologice corespunzătoare din corpul omenesc,
— mîna schematizată sau stilizată și
— mîna fantastică, redată prin deformări reale (teratologice) sau închipuite (ideoplastice).

Trecerea de la un submod de figurare plastică la altul s-a putut face fie înăuntrul unui tip de figurare ornamental fie în afară, de la un tip la altul. Înăuntrul unui tip de figurare, trecerea de la un mod plastic la altul a putut fi rezultatul și al unei „reflectări mecanice" a obiectului reprezentat, nu numai al „reflectării artistice".

În cazul în care „motivul derivat" este efectul unei reflectări mecanice atunci aceasta se datorește :
— materialului întrebuințat ;
— formei obiectului de ornamentat ;
— procedeului decorării și
— imperfecțiunii de execuție [117].

Deformarea morfologică a mîinii, (de la copie, la schemă sau fantasmă) în cadrul unui tip ornamental, poate fi deci rezultatul unei transformări care se desfășoară după legile transpoziției mecanice. Pe cînd deformarea motivului mîinii în afara unui tip ornamental și de la un tip ornamental diferit la altul se datorește unei reflectări diferențiate, unei modificări conjecturale stilistice.

Trecerea de la un mod de figurare la altul este rezultatul unei duble modificări ; una intenționată și alta mecanică. Aceste modificări se resimt de la o transformare la alta, astfel încît uneori între presupusul izvor al unui motiv oarecare și variantele unui tip corespunzător nu mai există similitudine formală. Numai numele motivului sau tradiția efectuării lui mai scot în evidență o bănuită filiațiune pierdută. Acesta e de altfel și cazul figurării mîinii, care dintr-un motiv decorativ antropomorfic s-a transformat într-un motiv fitomorfic și din acesta și paralel cu acesta, într-un motiv skeomorf și geometric. Rămîne să explicăm acum cînd și pentru ce s-au făcut aceste transformări.

Figura fantastică a mîinii a început cu stilizarea exagerată a obiectului reprezentării, operație care nu înseamnă numai modificarea tipologică a mîinii în artă și ornament, de la forma ei antropomorfică reductivă la formele botanice sau geometrice, ci și modificarea morfologică a aceluiași tip înăuntrul lui, de la forma normală a organului reprodus la formele lui anormale sau tetratomorfe ; modificări considerate de artist ca reprezentative pentru organul însăși. Ceea ce înseamnă că motivul mîinii s-a putut înfățișa într-un mod suprasaturat formal (mîinile pluridactile) sau într-un mod nesaturat formal (mîinile tetra, tri, di și monodactile, adică reduse pînă la forma unui deget, care în fond nu este altceva decît însăși schema dinamică sau linia de forță geometrică a mîinii).

Conținutul reprezentativ al motivului obiectiv al mîinii se schimbă pe plan istoric, de la un tip la altul, după felul cum artistul legat de vremea lui redă plastic unele aspecte ale suprastructurii, adică după felul cum

[117] M. Miller-Verghi, *op. cit.*, p. XVI, cap. introductiv.

https://biblioteca-digitala.ro

redă mîna ca imagine, reprezentare sau simbol. Mîna obiectivă a putut fi figurată în aceste interpretări :

— cu palma deschisă şi degetele mutilate,
— cu palma deschisă şi degetele lipite,
— cu palma deschisă şi degetele răsfirate, în parte sau total,
— cu degetele schiţînd un anumit gest sau semn.

Fiecare din aceste figurări au avut în procesul de formare a motivului ornamental diverse semnificaţii figurative legate de rămăşiţele unor reprezentări culturale diferite.

În toate aceste figurări complexe mîna a reflectat, obiectiv sau subiectiv, munca ca motiv artistic principal sau auxiliar. Deci cu cît creşte rolul istoric al mîinii în procesul muncii cu atît asistăm la o reflectare tematică concretă mai deasă şi mai complicată a mîinii în unele produse ale artei. După frecvenţa motivului, ca şi după contaminările şi influenţele exercitate asupra lui, putem determina în timp unele momente istorice din evoluţia motivului şi prin aceasta unele momente din istoria celor care le-au alcătuit.

Studiul istoriei formării particularităţilor artistice ale motivului figurării mîinii la poporul romîn scoate permanent în evidenţă două forme artistice care îşi dispută întîietatea : una încadrată într-un complex ornamental şi alta izolată sau solitară.

Mai veche pare a fi figurarea încadrată într-un complex ornamental, pe cînd mai nouă figurarea izolată. În general, se poate afirma că încadrarea motivului într-un complex ornamental s-a realizat pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea conform unei tradiţii tematice şi tehnice în ornamentica locală. Cea mai simplă încadrare a motivului s-a efectuat prin :

— înscrierea în profilul mîinii a unui sigiliu sau efigii, sau
— excrierea sigiliului sau efigiei la silueta mîinii.

Printre semnele înscrise în profilul mîinii menţionăm îndeosebi : punctele, crucile, triunghiurile, pătratele şi cercurile. Mai importante la romîni sînt, după cercuri, pătratele şi triunghiurile. Cum stilizarea mîinii a mers pe linia degetelor pînă la reducerea ei la forma unei furci sau virgule, închipuind astfel palma, artistul popular a redat-o printr-un triunghi gol înăuntru. Transpoziţia skeomorfică a palmei s-a făcut cu atît mai uşor cu cît triunghiul era totodată şi ideograma ornamentală a soarelui sau, în termeni populari, „ochiul lumii". Soarele stins a fost reprezentat adesea ca „ochi închis" printr-un triunghi gol înăuntru şi soarele aprins ca „ochi deschis" printr-un triunghi cu un punct în mijloc. Dintre motivele exscrise, reprezentative pentru ornamentica populară romînă, trebuie luate în considerare fostele simboluri geometrice derivate din cerc, care reflectau pe vremuri imaginea schematică a soarelui real în închipuirea poporului (crucile, rozetele, roţile etc.).

Redusă la skeomorfa unui triunghi, regăsim figurarea mîinii în scrijelările pe lemn, cît şi în pictura asociată ceramicei. Skeomorfa triunghiulară a mîinii este la rîndul ei imaginată prin :

— un triunghi isoscel cu vîrful în sus,
— un triunghi isoscel cu vîrful în jos şi un punct în mijloc.

https://biblioteca-digitala.ro

Păstrînd paralelismele etnografice, cea de a doua figurare seamănă cu „ochiul lumii" din „palma triunghiulară a aztecilor". În ornamentica populară romînă triunghiul isoscel împodobit excentric cu cili radiali sau cu puncte se numeşte „garoafă" şi e întrebuinţat în decoraţia ceramică.

Mîna transfigurată sau evoluată în motivele fitomorfe sau skeomorfe care însoţesc un alt simbol, cunoscut pe vremuri numai în arta meşteşugarilor ce executau obiecte rituale nu o mai întîlnim în ornamentica populară romînă mai recentă decît accidental ca motiv ornamental nou şi complet detaşat de trecut. Suprastructura a dispărut o dată cu baza social-economică care a generat-o şi promovat-o. Forma primară a rămas sărăcită de conţinut. Elementele artistice noi au luat încetul cu încetul locul celor magice şi religioase, uitate între timp de popor. Stilizarea, ca procedeu artistic de exprimare plastică a reflectării, a transformat conştient sau mecanic motivul din care uneori s-a mai păstrat numai numele. Acesta este cazul reducerii motivului mîinii la unele forme geometrice în care nu mai întrezărim astăzi nici conturul plastic, nici linia de forţă biofizică a organului respectiv.

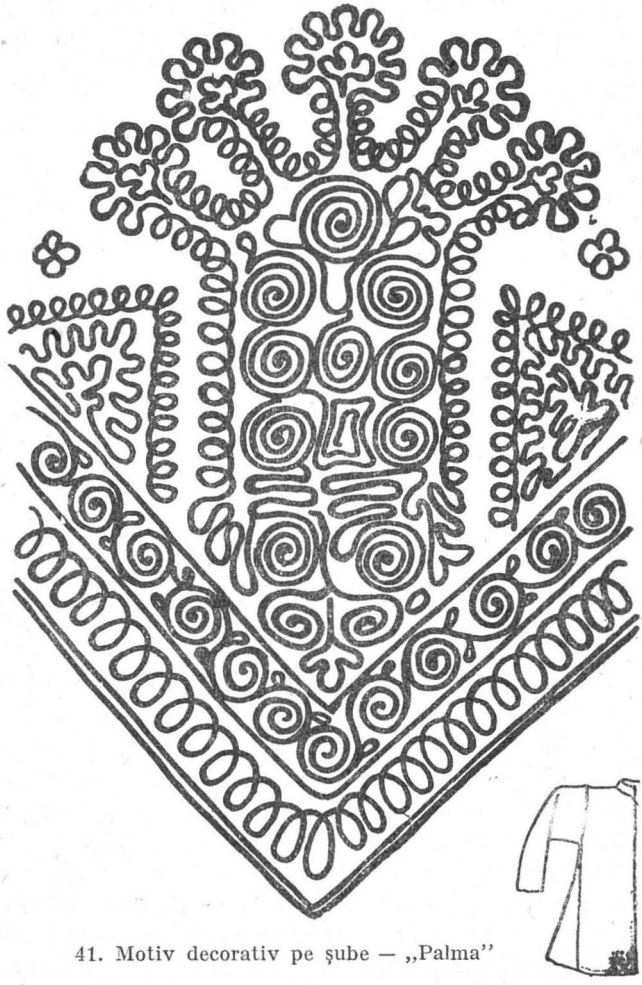
Cercetările de artă populară din ultimii ani au scos în evidenţă în mod indirect unele aspecte noi şi particulare ale problemei motivului figurării mîinii. În cîteva din aceste cazuri mîna pare a se înfăţişa detaşată şi singulară în unele forme teratomorfe, în malformaţiuni şi monstruozităţi. În realitate, aceste forme artistice sînt numai efectul unei iluzii optice, a unei greşeli de interpretare. Numărul degetelor creşte sau scade în raport cu planul de ansamblu al mîinii. Stilizarea a impus cîteodată forme amplificate cu opt degete sau reduse cu două degete şi un deget. Lungimea degetelor a devenit indiferentă, iar asimetria, pe linia de forţă fiziologică, aproximativă şi accidentală.

Înfăţişările teratomorfe ale mîinii, redate destul de plastic în limbajul tehnic al creatorului de artă populară sînt, în fond, forme artistice noi, evoluate din resursele interne ale unor forme artistice vechi. Cînd artistul ţăran numeşte direct mîna sau palma bazîndu-se pe sinmorfie, întrebuinţează metafora pentru a califica nu numai motivele ci şi elementele tematice constitutive ale unor motive. Mîinii pluridactilice sau pectiniforme i se spune uneori „pieptenele mîinii" sau simplu „pieptenele"; mîinii normale „grebla mîinii" sau „grebla"; mîinii tetradactilice sau tridactilice „furculiţa mîinii" sau „furculiţa"; mîinii didactilice „furca mîinii" sau „furca" şi mîinii monodactilice „gheara mîinii" sau „gheara" (rar şi „cîrcelul"). Toate aceste denumiri sinmorfice pentru creatorul de ornamentică populară exprimă o transpoziţie tehnică a motivului de la formele antropomorfe, la forme fitomorfe sau mai ales skeomorfe; denumiri inventive şi sugestive totodată, utilizate în industria casnică textilă a ţesutului covoarelor, a pînzei cu alesături, a broderiilor de mînă în croitoria sătească şi cojocărie (fig. 41) sau a încondeierii ouălor.

În ornamentele izolate sau compoziţiile ornamentale textile, întîlnim mîna ca motiv decorativ central, secundar sau periferic, în cele mai variate forme de ţesături. În înfăţişarea ei obiectivă este întrebuinţată mai ales izolat în „căpătîile oltenesti" sau ca motiv subordonat „covoarele oltenesti". Gh. Focşa descrie partea referitoare la căpătîile oltenesti astfel:

https://biblioteca-digitala.ro

„verigile late servesc de fond pentru motivul decorativ, palma sau mîna cu cinci degete, în negru şi verde deschis pe roşu închis şi vişiniu pe alb"[118].



41. Motiv decorativ pe şube — „Palma"

Cele mai obişnuite motive decorative ale mîinii reductive sînt cele în care remarcăm formele impuse de transpoziţie în produsele picturii ceramice şi în ţesăturile populare. Mîna octo sau heptadactilică se poate distinge, ce e drept uneori destul de greu, în încondeierile ouălor, în motivul fitomorf al unei frunze zgîrcite pe marginea ei, alese tocmai pentru acest defect să reprezinte imaginea în aparenţă malformată a mîinii. Mîna octo sau heptadactilică este o figurare pectiniformă (în formă de piep-

[118] Gh. Focşa, *op. cit.*, III (1956), nr. 1—2, fig. 46, p. 53.

https://biblioteca-digitala.ro

tene) care se confundă uneori şi cu imaginea unei „greble". Mîna teradactilică este redată sub forma unei flori dezbobocite în poziţie de cupă, cu petalele reprezentînd degetele adunate laolaltă. O întîlnim în această înfăţişare în zugrăvelile policrome pe troiţele oltenești. Aceleaşi flori dezbobocite, de astă dată geometrizate şi tatuate cu cruci comisurale, se întrevăd şi în cîmpul ornamental al unor covoare bucovinene. Mîna tridactilică este însă un motiv ornamental mult mai des întrebuinţat. E frecventă în Oltenia în substitutul „foii de arţar" care o redă plastic. M. Miller-Verghi descrie „mîna milogului" sau „mîna copilului" astfel : „se găseşte sub numele de foaie de arţar un fel de mînă cu trei degete, fără nici o nervură". Iar mîna monodactilică, fantezistă, numită uneori şi „gheruţa" se întîlneşte mai rar asociată cu celelalte forme ornamentale. Uneori mîna monodactilică este substituită de un motiv complimentar fitomorf numit „cîrcelul". Atît „gheruţa" cît şi „cîrcelul" sînt termeni improprii rezultaţi din contaminarea motivului mîinii monodactilice cu motive zoomorfe şi fitomorfe.

Motivul revine mai des în transpoziţiile skeomorfe, care de multe ori nu sînt altceva decît forme aparent geometrizate.

VI. CONCLUZII FINALE

Din cele expuse am constatat că asemănările şi deosebirile existente în modul de figurare ornamentală a mîinii la popoarele din regiunea carpato-balcanică constituie o problemă importantă a ornamenticei populare sud-est europene.

De la cercetarea asemănărilor şi deosebirilor în modul de figurare ornamentală a mîinii la popoarele din regiunea noastră, am trecut la cercetarea formării şi dezvoltării particularităţilor ornamentale locale ale motivului mîinii în perspectiva diferitelor perioade de viaţă social-culturală. Cu această ocazie am stabilit că figurarea mîinii este un ornament popular de străveche proveniență, ce poate fi interpretat prin conţinutul lui istoric şi forma lui artistică ca un izvor artistic de informaţie etnografică. Materialele expuse ne-au descoperit o parte din conţinutul „istoric" al străvechiului motiv local al figurării mîinii şi din formele artistice particulare ale acestei figurări. Descoperirile proprii fiecărei orînduiri social-economice în succesiunea lor istorică ne-au făcut să surprindem şi să descriem astfel aspectele caracteristice ale creaţiei artistice populare locale.

Materialul arheologic de pe teritoriul patriei noastre referitor la motivul figurării mîinii datează, cum am văzut, încă din paleolitic. O bună parte din el, provine din cîmpia Dunării, de pe versantele intra- şi extra-carpatice, din podişul Transilvaniei şi de pe ţărmurile Mării Negre. În ansamblul lor, descoperirile arheologice ne fac să considerăm că motivul figurării mîinii s-a născut în unele forme primare şi în regiunea noastră şi cu timpul s-a dezvoltat înăuntrul acestei regiuni

https://biblioteca-digitala.ro

conform nevoilor culturale locale şi influenţelor şi contaminărilor culturale exercitate.

Materialul etnografic, lărgeşte şi completează constatarea făcută cu ajutorul materialului arheologic. În ansamblul lui, materialul etnografic romînesc scoate în evidenţă legătura organică care există între unele tipuri, forme şi variante de motive actuale şi unele tipuri, forme şi variante de motive ornamentale relevate de arheologia şi antichităţile romîneşti.

Uneori materialul etnografic mai vechi strecoară pînă în vremea noastră reminiscenţele unui conţinut istoric ancestral, care şi-a pierdut semnificaţia primară în condiţiile unei evoluţii permanente, însă care şi-a păstrat forma artistică pentru valoarea ei estetică. Deşi nu totdeauna conţinutul istoric al motivului ornamental al mîinii a putut fi sesizat în esenţa lui, totuşi unele materiale ne-au dus la interpretarea lui ca modest „izvor istoric" cu ajutorul căruia s-au putut reconstitui în parte unele aspecte ale culturii locale. O dată aceste izvoare istorice de ordin ornamental descoperite, am trecut la periodizarea lor relativă, cu care ocazie am remarcat că formele artistice în particularităţile genurilor ornamentale, a simbolurilor şi a tehnicii execuţiei se leagă riguros şi se succedă între ele de la o perioadă istorică la alta şi că perioada în care se cristalizează ornamentica populară romînă, în liniile ei mari, este perioada etnogenezei romîne. Acest fapt concret ne face să susţinem că problema continuităţii elementului autohton pe teritoriul patriei noastre îşi găseşte o dovadă în plus şi prin aportul materialului procurat de studiul ornamenticii populare romîne.

Paralel cu motivul mîinilor reductive cu palmele deschise şi degetele lipite, întîlnim în arta populară romînă şi motivul mîinii cu degetele răsfirate. Mîinile reductive sînt în majoritatea cazurilor în poziţie ascendentă, foarte rar în poziţie laterală şi descendentă. Figurarea din perioada bronzului şi a fierului, pare a fi aceea a mîinilor în poziţie ascendentă. Formele în poziţie laterală descendentă sînt ceva mai noi. Acesta e cazul mîinilor în poziţie laterală (ca semn confesional în perioada feudală timpurie) şi a mîinilor în poziţie descendentă (ca semn al protecţiei de clasă socială în perioada organizării statale a voevodatelor romîne). Jocul mîinilor în picturile murale de ctitori ilustrează îndeosebi arta locală în feudalismul dezvoltat şi în descompunere.

Trecerea de la un mod de figurare a poziţiei mîinii de la poziţia ascendentă la acea descendentă se face deosebit de succesiunea de la un submod de figurare ornamentală la altul, de la copie la schematizare şi stilizare. Prima poziţie marchează o schimbare de conţinut istoric, pe cînd a doua numai un grad de exprimare artistică. Fiecare mod de figurare ornamentală, în fond, reprezintă o etapă de diferenţiere artistică care corespunde unei noi necesităţi culturale de exprimare a conţinutului istoric, uneori destul de bine definit, în care se pot observa, pe de-o parte, rămăşiţele suprastructurii vechi în luptă cu inovaţiile şi tendinţele de primenire artistică, şi pe de altă parte, apariţia unor motive noi, legate de suprastructura orînduirii sociale în plină dezvoltare dialectică.

https://biblioteca-digitala.ro

În partea introductivă a studiului am demonstrat că motivul antropomorfic reductiv al mîinii a apărut înaintea erei noastre şi a avut diferite semnificaţii istorice în transformările lui succesive. Prin el creatorul de artă de pe aceeaşi treaptă de viaţă social-economică a atribuit unei părţi din figura umană, rosturi al căror conţinut arhaic s-a pierdut cu timpul, rămînînd mai mult forma artistică a motivului şi aceea cu o circulaţie relativ restrînsă. Descoperirile arheologice referitoare la figurarea mîinilor exornamentate pe piese de inventar funerar, de cult public sau de uz casnic, au scos în evidenţă pe lîngă conţinutul primar şi forma artistică esenţială a acestui motiv. La rîndul lor, descoperirile etnografice referitoare la figurarea mîinii şi studierea lor sistematică în ornamentica feudală romînă, au scos şi ele în evidenţă alte aspecte particulare ale specificului culturii materiale locale. De aceea, istoricii culturii materiale şi etnografii actuali urmăresc în vremea noastră, în produsele artei industriale casnice sau a meşteşugurilor artistice săteşti, în motivele astăzi eliberate de un conţinut istoric străvechi, urmele artistice ale figurării ornamentale a mîinii şi în istoria acestui motiv încearcă să descifreze unul din aspectele particulare ale etnogenezei culturale a celor care le-au alcătuit.

BIBLIOGRAFIE

PETRE ALEXANDRESCU şi VICTORIA EFTIMIE, *Monumente trace de epocă arhaică în necropola tumulară de la Histria*, 1959, mss. Institutul de arheologie, Bucureşti.

APULLUM, vol. III, Alba-Iulia, 1949.

ARISTOTE, *Opera Omnia* (*Traité des parties des animaux*), Paris, 1848.

A. D. AVDEEV, *Происхождение мегатр*, Moscova, 1959.

V. I. AVDEEV, *Istoria orientului antic*, trad. din limba rusă, Bucureşti, 1951, 241 p. + LXXVI pl.

FERNAND BÉNOIT, *L'héroïsation équestre*, Aix-en-Provence, 1958.

D. BERCIU, *Arheologia preistorică în Oltenia*, Craiova, 1939, 249/251.

I. M. BIBIKOVA şi N. A. KOVALECIUC, *Sculptura în lemn a caselor ţărăneşti din regiunea Volgăi superioare*, Moscova, 1954, 97/100 p.

E. E. BLOMKWIST, *Крестьянские постройки русских, украинцев и белоруссов*, Moscova, 1956. *Călăuza ateistului*, trad. din limba rusă, Bucureşti, 1961.

G. CANTACUZINO, *Trois sceaux thasiens inédits de Callatis, concernant le culte de Thasis-Dacia*, Bucureşti, VII—VIII (1940), p. 283—291.

I. AUREL-CANDREA, *Folklorul medical romîn comparat*, Bucureşti, 1944, 478 p.

EMIL CONDURACHI, *Monuments archéologiques de Roumanie*, Bucarest, 1960, 70 pl.

FRANZ CUMONT, *Sabazios*, în Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1887, vol. S.

FRANZ CUMONT, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Quatrième éd. Paris, 1929, XVI + 340 p.

FRANZ CUMONT, *Il sole vindice dei delitti et il simbolo delle mani alzate*, în *Memorie della Pontefica Accademia Romana di Archeologia*, Roma, 1923, tom. I, nr. 1, p. 65—89.

FRANZ CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, 543 p. + il.

D. COMŞA, *Din ornamentica romînă*. Sibiu, 1904,

B. CSERNI, *Alsó fehér vármegye történelme*, Nagy-Enyed, 1901, p. 38, n. 145.

CH. DAREMBERG et ED. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1877—1929, tom I, 1—2, II, 1—2, III, 1—2, IV, 1—2, V. D'après les textes et les monuments (Continué par Edmond Pottier et George Lafage).

PETRE DIACONU, *Săpăturile de la Păcuiul lui Soare*, în „Materiale şi cercetări arheologice", Bucureşti, VI (1959), p. 653—666.

https://biblioteca-digitala.ro

L. A. DINTES, *Изображение зиаборца в русском народом житье*, în „Sovetskaia Etnografia", IV (1948), 4, p. 36–53.
GH. FOCȘA, *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova*, în „Studii și cercetări de istoria artei", București, II (1955), nr. 3–4, p. 81–105; III (1956), nr. 1–2, p. 27–56.
JEAN BAPTISTE FREY, *„Corpus inscriptionum judaicarum", recueil des inscriptions juives qui vont du III-ème siècle avant Jésus Christ au VII-ème siècle de notre ère*, vol. I, Europe, Citta del Vaticano, Roma-Paris, 1936 : CXLIV + 687 p + il.
I. O. FRATEV, *Istoria universală*, trad. din limba rusă, vol. I, București, 1958, p. 754 + il.
N. D. GOBERMAN, *Arta tapițeriei în R. S. S. Moldovenească*, în „Sovetskaia Etnografia", 1953, nr. 3.
FÉLIX GUIRAND, *Mythologie générale*, Paris, 1935, p. 448 + il.
HERODOT, *Istoriile lui...* trad. din limba greacă, vol. IV, București, 1902, 306 p.
N. IORGA, *Negoțurile și meșteșugurile în trecutul rominesc*, București, 1906, 263 p.
Istoria Rominiei, București, vol. I (1960); vol. II (1963); vol. III (1964); vol. IV (1964).
PETRE ISPIRESCU, *Legendele sau Basmele rominilor*, București, 1932 (297 p. II. 319 p.).
S. V. IVANOV, Народный орнамент как исторический источник (к методике изучения), în „Советская Этнография", Moscova, 1958, nr. 2, p. 3–23.
C. N. KORNILOV, A. A. SMIRNOV, B. M. TEPLOV, *Psihologie*, trad. din limba rusă, București, 1956, p. 500 + il.
T. HERSENI, *Sociologie pastorală*, București, 1941.
T. HERSENI, *Psihologie populară. Citeva considerații preliminare*, în „Revista de psihologie", VI, (1960), nr. 3, p. 27–48.
HOFFMANN-KRAYER, *Wörterbuch des Deutschen Aberglaubes*, vol. III, art. „Hand", Berlin, 1930, p. 1373–1394.
K. I. KORNILOV, *Psihologie*, trad. din limba rusă. București, 1950.
ST. L. KOSTOV, *Amulete contra deochiului*, în „Izvestia", vol. V, Sofia, 1921, p. 150.
M. O. KOSVEN, *Introducere în istoria culturii primitive*, trad. din limba rusă, București, 1957, 199 p.
ALEX. KRAPPE, *La genèse des mythes*, Paris, 1938, 359 p. + il.
A. F. LOSEV, *Античная мифология в её историческом развитии*, Moscova, 1957.
M. COROVIC-LYUBINOVIC, *Nécropoles et monuments funéraires*, în „Matériaux", t. IX, Institut Archéologique, Beograd, 1953, p. 169–198.
VASILE MÎRZA, *Originea și evoluția omului*, București, 1951, 56 p.
KARL MARX și FR. ENGELS, *Opere alese*, vol. II și III, ed. II, București, 1955.
P. MASSON-OURSSEL ET LOUISE MORIN, *Mythologie de l'Inde*, în Félix Gruiand, *Mythologie générale*, Paris, 1935.
M. I. MAXIMOVA, *Находие из Херсонеса*, în „Советская археология", XIX (1954), p. 221–230.
V. MARCOVIN, *Наскольные изображения в предгорьях северо-восточного Дагестана*, în „Советская археология", Moscova, 1 (1958), p. 149.
TH. MOMMSEN, OTTO HIRSCHFELD, AL. DEMASZEWSKI, *Corpus Inscriptionum Orientis et Illyrici atinarum*, Supplbd. Berolini, MCMII.
SIM. FL. MARIAN, *Înmormintarea la romini*, studiu etnografic, București, 1890, 593 p.
M. MACREA, *Le culte de Sabazius en Dacie*, în „Dacia", Nouvelle Serie, III (1959), p. 325–339.
GUSTAV MENDEL, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, Constantinopole, vol. I, 1912, XXII + 596 p.; vol. II, 1914, 593 p.; vol. III, 1914, XII + 660 p.
M. MILLER-VERGHI, *Izvoade strămoșești*, București, 1927, LV + 48 p. + 7 pl.
V. MIKOV, *Gravures rupestres en Bulgarie*, în „Izvestia", Bull. de l'Inst. Arch. Bulgaria, V (1928–1929), Sofia, 1929 p.
GH. MONTADON, *La civilisation Ainou et les cultures artistiques*, Paris, 1937, 272 p. + il.
L. R. NOUGIER, *Histoire universelle des explorateurs*, tom. I, Paris, 1955.
OLGA NECRASOV, *Strămoșii omului*, București, 1959, 40 p. + XVIII pl.
C. NICOLĂESCU-PLOPȘOR, *Desenuri paleolitice în Oltenia*, în AO, V, 1926, p. 49–50.
C. NICOLĂESCU-PLOPȘOR, *Cu privire la desenurile preistorice din peșterile Gorjului*, AO, V, 1926, p. 131–134 (cu reproducerea scrisorii abatelui Breuil și a Dr. Savropol).
C. NICOLĂESCU-PLOPȘOR, *Travaux sur les peintures rupestres d'Olténie*, extrait des „Arhivele Olteniei", an. VI, nr. 35, Craiova, 1928, p. 37–48.
C. NICOLĂESCU-PLOPȘOR, *Un desen paleolitic în Oltenia*, AO, VIII, 1928, p. 25 și în Cercul științific craiovean. *Mem. Muz. Reg. al Olteniei*, I (1929), *Memoriul III–IV.*

https://biblioteca-digitala.ro

C. NICOLĂESCU-PLOPȘOR, *Desenele rupestre de la Polovraci-Gorj*, în *Mem. Muz. Reg. al Olteniei*, Craiova, I (1929), p. 6—8.
C. NICOLĂESCU-PLOPȘOR, *L'art rupestre Carpatho-balkanique*, Paris, 1931, 8 p.+il., XV Congrès International d'anthropologie et d'archéologie préhistorique, IV. Session Internationale d'Anthropologie. Portugal, 21—30 sept. 1930. Extrait.
LOUIS-RENÉ NOURGIER, JEAN BEANJEU, MICHEL MOLLAT, *Histoire universelle des explotations. De la préhistoire à la fin du moyen-âge*, tom. I, Paris, 1955, 416 p.
ALEX. ODOBESCU, *Istoria arheologiei*, București, 1877, 763 p. + il.
GH. OPRESCU, *L'art du paysan roumain*, București, 1937, 87 p. + CLXV pl.
E. PETEVA, *Figuri de animale și omenești în ornamentica textilă*, „Izvestia", vol. VIII-IX, Sofia, 1929.
CAIUS PLINIUS SECUNDUS, *Historia mundi* (ed. M. E. Littné), Paris, 1955, vol. I, 253, vol. II, 230 p.
D. M. PIPPIDI, *În jurul stelei lui Asclepides din Tomis*, în „Revista Clasică", tom. VI—VII, București,1935.
Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare, București, 1958, 512 p.
GIACOMO PRAMPOLINI, *La mitologia nelle vita degli uomini*, Milano, 1937, vol. I, XI + 443 p. + il. + pl. + h.
KARL ROBERT, *Die Antikensarcophagen-relief*, Berlin, 1890, vol. I pînă în 1935, 4 vol.
DINU ROSETTI, *Săpăturile arheologice de la Snagov*, I, în „Miscellanea", București, 1935, p. 63—75.
I. I. RUSU, *Aesculapius — Contribuție la preistoria medicinei*, în „Istoria medicinei", București, 1957, p. 9—24.
T. SAUCIUC-SĂVEANU, *Semnificația mîinilor ridicate din reliefurile greco-romane*, în „Analele Dobrogei", 1934.
G. SCHWANTES, *Die Vorgeschichte Schleswig-Holstein* (Stein und Bronzezeit) ; Neumunster, 1939, IV + 589 p.
I. SOBOLEV, *Русский орнамент*, Moscova, 1948, 172 + 6 pl.
A. P. STOILOV, *Мария съ отъбчени рдце*, în „Известия на народния етнографски Музей въ София, VIII—IX", Sofia, 1929.
PAUL STAHL, *La dendrologie dans le folklore et l'art rustique du XIX-ème siècle en Roumanie*, în *Archivio Internazionale e preistoria*, Torino, 1959, vol. II, p. 43—69.
GR. TOCILESCU, *Monumente epigrafice și sculpturali ale Muzeului național de antichități*, București, Partea I—II, 1902—1908, 648 p. + 4 pl.
C. A. TOKAREV, *Религиозные верования восточно-славянских народов XIX, начала XX века*, Moscova, Leningrad, 1957, 164 p.
D. TUDOR, *I cavalieri danubiani*, în *Ephemeris dacoromana*, VII, Roma, 1937.
AL. TZIGARA-SAMURCAȘ ,*Les survivances préhistoriques dans l'art du paysan roumain*, București, 1937, p. 15.
N. VASCHIDE, *Essai sur la psychologie de la main*, Paris, 1909, VI + 504 p.
EMIL VÎRTOSU, *Punerea mîinii în diplomatica romînă și bulgară*, București, 1964, mss.
I. VOINESCU, *Monumente de artă țărănească în Rominia*, București, f.a., 12 p. + 111 pl.
EMILIA R. WAGNER și I. DUNCAN, I. WAGNER, *La civilizacion chacosantianguena*, tom. I, Buenos-Aires, 1934.
KARL THEODOR WEIGEL, *Beiträge zur Sinbildvorschung*, Berlin, 1948, 140—142 p. + pl.
W. WILLIAMSON, *Malaesia*, în „Narodî mira vî nravah i obîčach", Petrograd, 1916, 560 p.
VLAD ZIRRA, *Raportul preliminar al săpăturilor din comuna Militari, punctul Boju, regiunea București*, 1959, în mss (Muzeul de Istorie al Orașului București).
VLAD ZIRRA, *Cultura monumentelor cu ocru din regiunile extracarpatice ale R.P.R.*, în mss, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

CÎNTECUL NOU LA LOCURI DE MUNCĂ

Fişă de observare directă

ALEXANDRU I. AMZULESCU

Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

20—IV—1964

Cîntecul popular cu conţinut nou, revoluţionar, creaţie folclorică a zilelor noastre, a izvorît spontan din condiţiile schimbate de viaţă social-economică, dintr-o concepţie evoluată despre lume, a maselor populare. Primele semne şi mărturii mai bine conturate, sesizate de culegători, s-au ivit în jurul anului 1950. Treptat după aceea s-a înmulţit numărul culegerilor, dovedind că fenomenul a căpătat o mare amploare şi s-a extins în toate regiunile ţării. Dezvoltarea continuă a mişcării artistice de amatori a adus o contribuţie însemnată la răspîndirea şi înrădăcinarea temeinică a cîntecului nou în circulaţia folclorică. Microfonul şi ecranul televiziunii, lărgirea neîncetată a reţelei de radioficare a satelor — ca forme culturale moderne de manifestare a oralităţii — au contribuit de asemenea mult la activarea circulaţiei şi stimularea creaţiei noi. Spontaneitatea apariţiei şi răspîndirii orale conferă astăzi creaţiei populare noi un caracter profund *de masă*, de natură a întări semnificaţia adîncă şi autenticitatea folclorică a acestui fenomen specific zilelor noastre.

Publicăm în continuare o mărturie concretă despre locul cîntecului nou în ansamblul repertoriului folcloric — rezultat al celor mai recente cercetări de teren desfăşurate de Institutul de etnografie şi folclor al Academiei R.P.R. în zona Muscel. Colectivul de cercetători care se ocupă cu pregătirea pentru tipar a unei ample monografii folclorice a acestei zone şi-a propus să întreprindă în primăvara anului 1963 o ultimă cercetare de teren pentru urmărirea prilejurilor de manifestări folclorice la locuri de muncă (la plantaţii de pădure şi la munci agricole). În echipa de cercetare au participat : *Alexandru Amzulescu*, *Paula Carp*, *Adrian Vicol* — cercetători şi *Mihai Pîrvănescu* — inginer de sunet. Rezultatele cercetării s-au consemnat în alcătuirea unor *fişe de observare directă*, dintre care publicăm pe cea realizată la 25. V. 1963 între orele 10—12,30′ [C.I.E.F.,

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 4—5, p. 451—472, Bucureşti, 1964

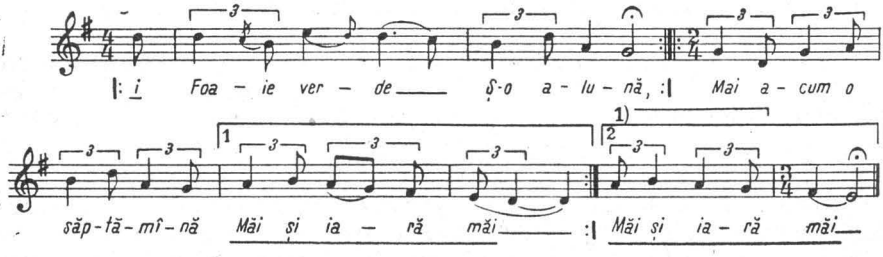
https://biblioteca-digitala.ro

i. 25655], în preajma unui grup de femei la lucru, în cadrul gospodăriei agricole colective din Boteni. „Observarea" directă s-a făcut cu toată grija pentru discreția cercetătorului, care trebuie să tulbure cît mai puțin evoluția firească, spontană, a „prilejului" angajat în observare.

Observarea s-a desfășurat asupra echipei I din brigada a IV-a de colectiviști, alcătuită din : *Felicia Dică* (25 ani), *Maria Vizitiu* (17 ani), *Iulia Zărnescu* (22 ani), *Lucia Țoțea* (30 ani), *Maria Șerbănoiu* (27 ani), *Viorica Arsene* (30 ani), *Floarea Arsene* (50 ani), *Vasilica Șerbănoiu* (45 ani), *Stela Ucrainschi* (50 ani), *Ion Cantea* (55 ani) ; șef de echipă, *Aurelian Iorgulescu* (30 ani). (În cursul desfășurării lucrului au cîntat numai primele cinci femei.)

Echipa se afla la sapă (prașila I porumb), în lunca Argeșelului, la punctul „peste Rîu", în vecinătatea casei Bîrzotescu. (În ajun, la 24. V. 1963 către orele 16,30, la sosirea noastră, echipa lucra în holdă cîntînd. Am ascultat neobservați, din pridvorul casei, cîntecul și am hotărît ca a doua zi, la 25. V. să începem de dimineață observarea directă.)

Era o dimineață însorită. La sosirea noastră (către ora 8,30) echipa stătea în repaus, de vorbă, înainte de a relua lucrul. Șeful echipei repara gardul holdei din partea de vale, în marginea drumului de lîngă pîrîul ce șerpuiește pe șanț. Ne-am apropiat de holdă fără a intra în vorbă cu echipa, plasîndu-ne în livada vecină, sub pomi. Pauza de lucru a durat pînă după ora 10, cîteva femei din echipă fiind plecate la casele lor din apropiere, pentru treburi gospodărești. Desfășurarea fișei de observare propriu-zise a început la ora 10,07, o dată cu începutul primului cîntec : 10,07′ — 09′ : În repaus, lîngă gardul din partea de sud, către mijlocul holdei, cîntă :

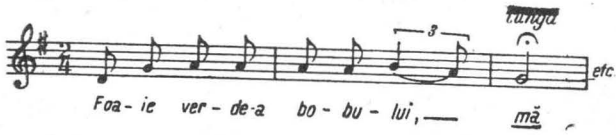


1 /: *i* Foaie verde ș-o alună, :/
/: Mai acum o săptămînă *măi și iară măi* :/
2 /: Intrai, pădure, în tine, :/
/: Unde cîntă cucul bine. „ „ „ „ :/
3 /: Cîntă cucu și mierlița, :/
/: Să mă-ntîlnes' cu neicuța. „ „ „ „ :
4 t_2 /: Io cu neica mă-ntîlnii „ :/
/: Și de dragoste-i vorbii ! „ „ „ „ :/

https://biblioteca-digitala.ro

10,09′ — 12′ : Pauză de cîntec.

10,12′ — 15′ : Cîntecul :



1 Foaie verde-a bobului, mă
/ : N-am putere să mă sui, :/ măi-mă$_2$
2 //: / : Să dau drumul dorului :/ „$_1$
Pe apa Siretului ! „ „ ://
3 / : Fir-ai tu să fii de dor, :/ „
Și cu tine, puișor, „ „
4 / : M-ai învățat la iubit :/ „
Ș-acuma m-ai părăsit. „ „
5 / : Nici mie nu-m' pare rău, :/ „
Găsesc altu-n locu tău, „ „
6 / : Mai frumos, și mai înalt, * :/ „
Mai dulce la sărutat ; „ „
7 / : Mai frumos, și mai de viță, :/
Nu ca tine, -o rămășiță ; „ „
Mai frumos, și mai de viță,
Și mai dulce la guriță ; „ „
8 *îi* Mai frumos, și mai înalt, „
i Mai frumos, și mai ceva,
Nu ca tine, -o haimana ! „ „

10,15′ — 18′ : După o scurtă oprire, încep cîntecul :

1 *ei* Foicică flori mărunte,
Urcai dealu, sus, la munte,
Urcai dealu, -ncetinel,
„$_2$ / : Sus, la munte, la muscel, :/ mă$_1$
/ : Unde-i neica ciobănel :/ „
Și mi-e tare dor de el ! „

* De aci începe înregistrarea documentară pe bandă de mg. (C.I.E.F., mg. 2525 11 e + 2526).

https://biblioteca-digitala.ro

2 i_1/: Mul' mi-e dor, şi mul' mi-e sete
ai_1 Să văd frunza-n codru, verde, :/
i_1/: S-aud codru vîjiind, „ 2
Neica, din caval cîntînd, „ :/
„/: S-aud glas de păsărele,
Să mă-ngîn şi eu cu ele; :/
3 /: S-aud cucu şi mierla, „
$şi_1$ Să mă-ntîlnes' cu neica! „ :/
4 i_1/: Du-te, dor, şi uocoleşte,
Şi pe neica mi-l găseşte! :/

În încheiere, dau chiot, fluieră şi intră în holdă spre capătul de jos.

10,19′ : O femeie fredonează :

Cîntă cucu şi mierla *mă*
Să mă-ntîlnesc' cu neica! --

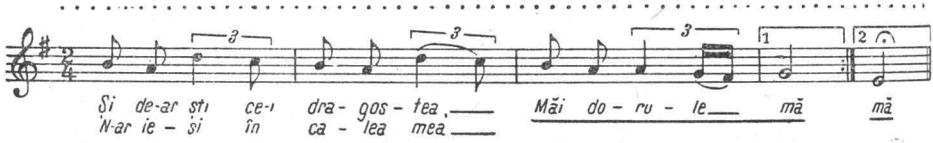
O alta :

Trandafir moldovenesc,
Te-aş iubi, dar nu-ndrăznesc! „

Se aude fluierînd. Încep săpatul, înaintînd în şir oblic spre capătul din deal al holdei.

10,35′ : Două dintre fetele cîntăreţe au încheiat rîndul şi se întorc spre capul din jos al holdei.

10,37′ : Una dintre ele fluieră melodia „*Mă sculai de mult să ar*". Se ceartă cu cele mai vîrstnice că nu au săpat bine.

10,40′ : Cele două fete, luînd un rînd nou fredonează uşor :

1 De-ar şti doru ce ştiu eu, *măi dorule mă*
Şi de-ar şti ce-i dragostea, „ „ „
N-ar ieşi în calea mea! „ „ „
2 ...—Fetiţo, nu te-ntrista, „ „ „
Că io sîn' dragostea ta... „ „ „

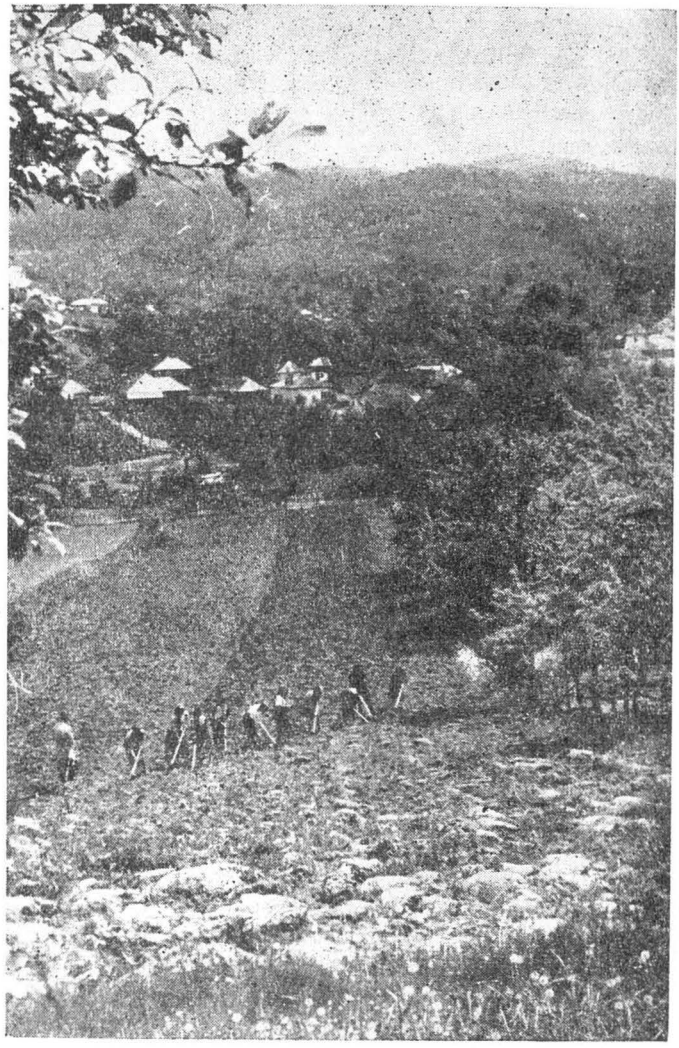
Continuă încă o strofă, confuz.

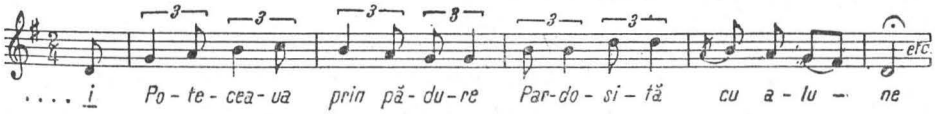
10,42′ : Pauză de cîntec. S-au adunat acum patru săpătoare în partea de jos a holdei.

10,46′ : Au ajuns din nou cu toţi în partea de jos a holdei. Discută şi glumesc despre calitatea lucrului, în legătură cu cîntecul şi cu munca.

11,01′ : Încep să fluiere melodia „*De sub deal răsare luna*".

https://biblioteca-digitala.ro



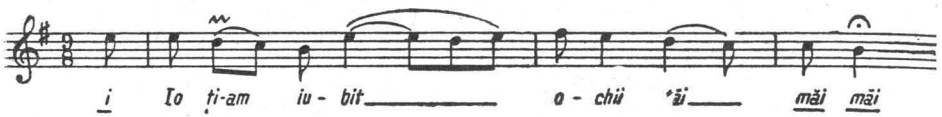
11,08′ — 10′ : Cîntă (începutul textului confuz) apoi :

1 ...*i* Poteceaua prin pădure
Pardosită cu alune,

https://biblioteca-digitala.ro

2 i_1/ : Cu alune mărunțele,
Murgu să calce pe ele, :/
/ : „ Să le spargă-n trei caiele,
S-auză mîndrele mele ; :/

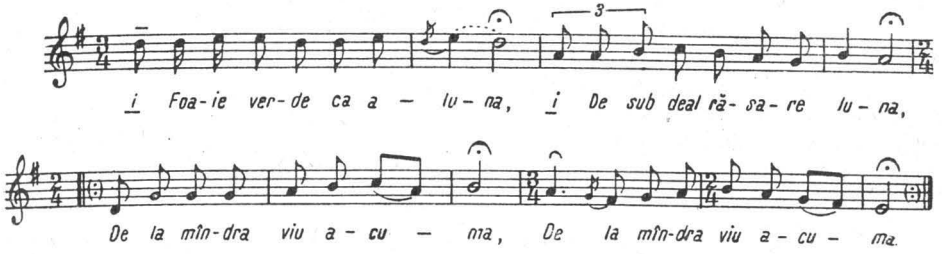
3 / : S-audă bună și rea,
S-audă și mîndra mea, *mă* :/
/ : „ Care m-am iubi' cu ea
Din copilăria mea ! „ :/

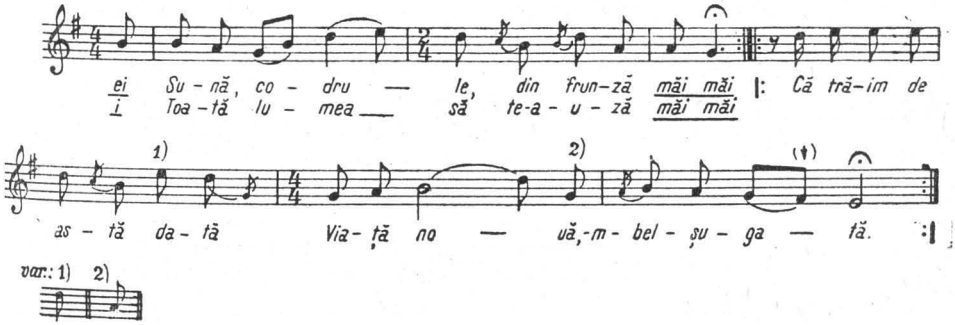
După o scurtă oprire încep cîntecul :

11,10′ — 14′ :

var.: 1

1 i_1 / : Io ți-am iubit ochii tăi :/ *măi-măi*$_1$
De cînd erau mititei, „ „
2 / : „ Mititei și drăgălași, / „ „
Și-acum pleci militărași „ „
3 „ 1 /:. Dar pe mine cui mă lași ? . :/ „ 1,3
4 / : „ — Te las, mîndruțo, cu bine, :/ „ *mă*$_1$
Că te las în sat la tine, „ „
5 / : „ Și-or mai fi voinici ca mine, :/ „ *măi*$_1$
Să te iubiască pe tine ! „ „
6 „ 1 / : — Fie voinicii ca iarba, :/ „ „
Dacă nu ești tu, degeaba ; „ „
7 „ 1 / : Fie voinci ci' de mulți, :/ „ „
Dacă nu e cin' s-a dusî ; „ *mă*
8 / : „ Dacă nu e, cin' să fie, :/ „ *măi*$_1$
Puișor, să mă mîngîie ; „ „
9 / : „ Dacă nu e, cine-a fostî$_1$, :/ „ *mă*$_1$
Puișoru meu frumosî ; „ „
10 / : *îi* Fie voinicii ca brazii, :/ „ „
Mie nu-m' trebuie alții ; „ „
11 *ai*$_1$ / : Să treacă de brazi în susî$_1$, :/ „ „
Dacă ce-a fos' drag, s-a dusî ! „ „
12 / : *i* Te-aștep', puiule, te-aștepti$_1$:/ „ „
La anu să vii sărgenti, „ „
13 „ 2,3 // : / : Și-amîndoi ne-om cununa :/ „ *măi*$_1$
Cîte zile vom avea, „ „ ://
14 *îi*$_1$ *ăi*$_2$ / : Și-om trăi o lună-doo, :/ „ „
Și ne-om face casă nouă ! „ „

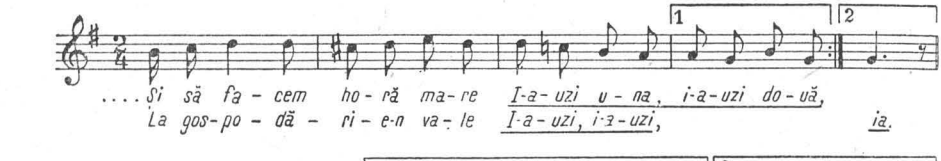
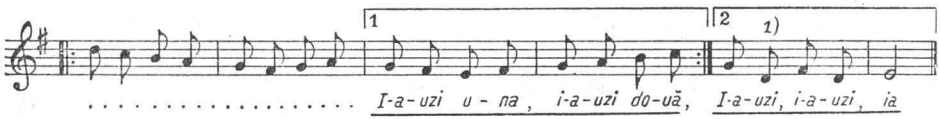
https://biblioteca-digitala.ro

În încheierea cîntecului, dau chiot. I. Cantea, singurul bărbat din echipă, le îngînă exclamînd : — Ha, ha, ha, ha ! ...
11,14′ — 16′ : Pauză de cîntec, apoi :
11,16′ — 18′ :

1 *i* Foaie verde ca aluna,
„ De sub deal răsare luna,
/: De la mîndra viu acuma ! :/
2 *ii* Și de-ar ști nevasta mea
i De unde viu acuma,
/: Ușea nu mi-ar dăscuia, *mă₂*
Nij-guriță nu mi-ar da ! „ :/
3 „ Dar am nevasta cam drăguță,
Intru-n casă, mă dăsculță,
/: Și-m' dezbracă hainele,
Și-m' blesteamă mîndrele. :/ „₂
4 „ — Fă nevastă, fă femeie,
Ce-ai tu cu mîndrele mele ?
/: Ele n-au nimic cu tine,
Ele mă iubies' pe mine ! :/
5 Io cu mîndra stau un ceas, „
Dar cu tine trag necaz ; „
/: Io cu mîndra stau o noapte,
Dar cu tine, pîn' la moarte ! :/

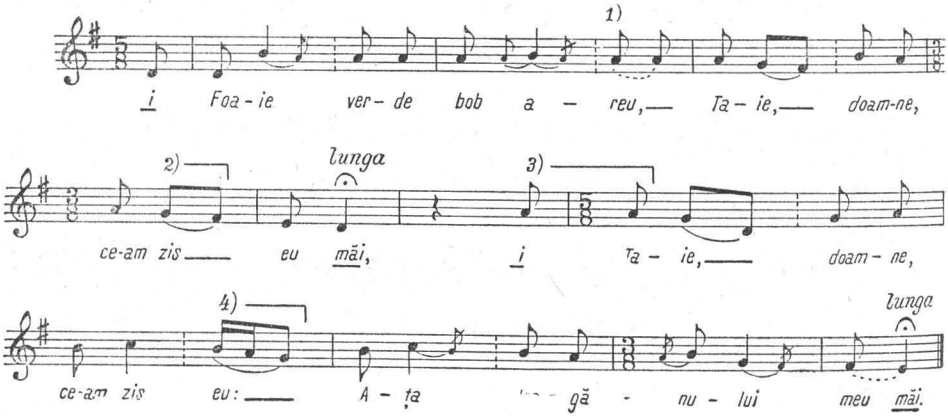
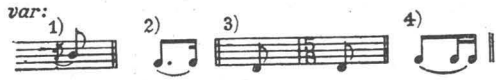
În încheiere, o fată fluieră cîteva note din melodia „*Pe drumul Banatului*".
11,18′ — 21′ : După o scurtă oprire, reîncep :

https://biblioteca-digitala.ro

1 *ei* Sună, codrule, din frunză, *măi-măi*
i Toată lumea să te auză „ „
/: Că trăim de astă dată
Viață nouă-, -mbelșugată ! :/
2 Și tu, lie-ciocîrlie, „ „
„ Păsărică cenușie, „ „
/: Suie-ți cîntecu spre soare,
Că la noi e sărbătoare ! :/
3 /:„ Cîntă, cîntă, ciocîrlie, „ *-mă* :/
„ Veselia-i pe cîmpie, „ „
/:„ Veselia satului,
Viața colectivului ! „ :/

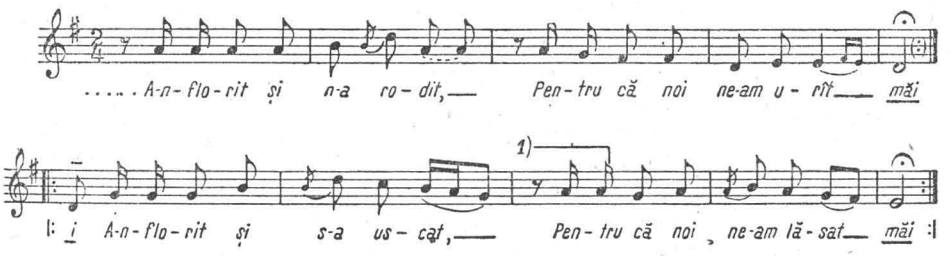
În încheiere, careva mai continuă să fredoneze cîteva note : la — la — la ...
11,21′ : În discuția discretă ce are loc, o femeie mai vîrstnică le sugerează : — Mai zicea că „Nu ma' e pogoane multe" ! ...
11,22′ : Se fredonează (o strofă confuz) apoi :



2 ..../: *ai* Și să facem horă mare La gospodărie-n vale,
I-auzi una, i-auzi doo, *I-auzi, i-auzi, ia !* :/

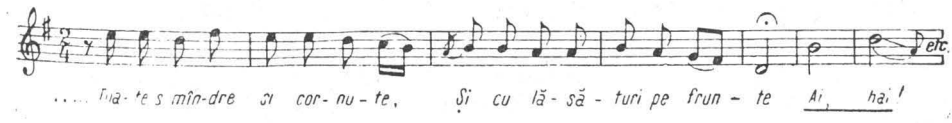
Scurtă pauză de cîntec, apoi :
11,24′ — 26′ :

https://biblioteca-digitala.ro

1 *i* Foaie verde bob areu,
„ 2 /: Taie, doamne, ce-am zis eu:
Aţa leagănului meu! *măi* :/
2 /: „ C-am avut o aţă scurtă
Ş-o viaţă nepetrecută; :/
3 /: „ Şi 2 — Am avut aţa subţire,
N-am avu' noro' pe lume! :/
4 /: „ Şi-am trecu' pe lîng-o baltă,
Mi-a scăpa' norocu-n apă; :/
5 *ii* 2 /: Nu ştiu, boii l-a băut,
Sau io noro' n-am avut? *mă* :/
6 /: L-a băut un bou bălan,
Io, noroc să nu mai am! „ :/
7 *ai* 1 /: — Ionele, la nunta ta
În doliu m-oi îmbrăca „ :/
8 /: *i* Şi-oi veni la mînăstire,
Şi te-oi belstema pe tine! :/

11,26′ : Fredonează, la început confuz, apoi cîntă :



1 ...A-nflorit
şi n-a rodit,
Pentru că noi ne-am urît; *măi*
i A-nflori' şi s-a uscat,
Pentru că noi ne-am lăsat! „

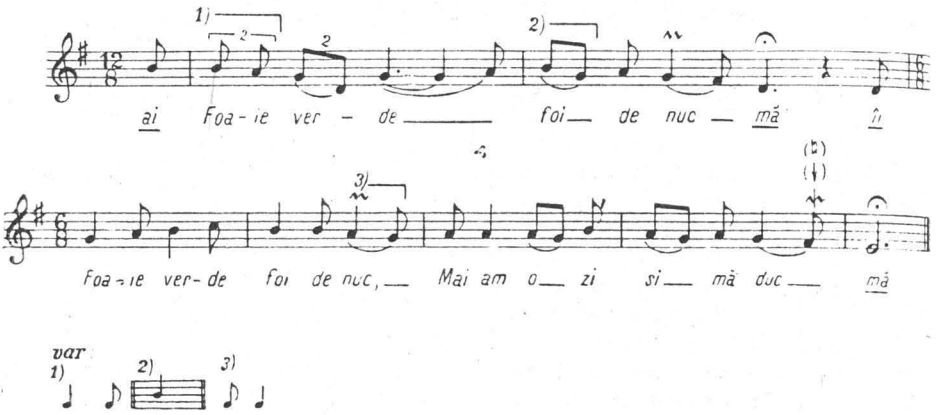
11,27′ : Fredonează un scurt fragment din cîntecul „*Pe drumul Banatului*” :



...Toate-s mîndre şi cornute,
ai-hai 2 /: Şi cu lăsături pe frunte! :/

https://biblioteca-digitala.ro

11,28′ — 32′ : Fredonează, la început confuz, apoi cîntă :

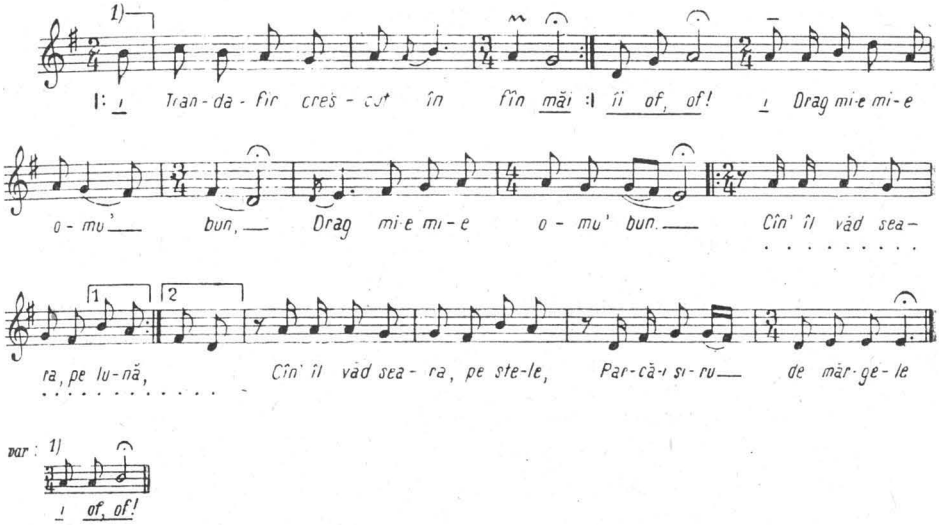


1	ai_1 ii_2	/:	Foaie verde foi de nuc, Mai am o zi și mă duc;	:/	$mă_1$ „
2	„ i_2	/:	Eu mă duc, codru rămîne, Plînge frunza după mine;	:/	
3	/: i		Plînge frunza și iarba, Și măicuța, sărmana!	:/	„ „
4	„ $_1$	/:	Plînge, plînge și suspină, C-are-o fată mai străină.	:/	
5	„	/:	Străina ma'chii, străină, Ca garoafa din grădină,	:/	
6	/: „		Dar nici aia nu-i străină, C-are vîr' și rădăcină	:/	
7	/: „		Și mai face vara flori, Și-are dăstule surori!	:/	$măi_1$ $mă$
8	$i_1ăi_2$	/:	— Pune, maică, perna-n pat, Dă strein m-am săturat,	:/	„ $_1$ $măi$
9	/: i		Că streinu-i ca și chinu, Și-i amar ca și pelinu!	:/	
10	/: „		Dă străin ce sun' pe lume, Mi-aș face-o casă-n pădure,	:/	
11		/:	Învelită cu pămînt, Să intru-n ea, și să plîng;	:/	$mă_1$ „
12	„ $_1$	/:	Învelită cu tufani, Să fac voia la dușmani,	:/	„ „
13	//: „	/:	La dușmani și la dușmance, Care nu mă lasă-n pace!	:/ ://|	

https://biblioteca-digitala.ro

(La reluarea ultimei strofe, repetă pe partea a II-a a melodiei.) În încheiere dau chiot, apoi vorbesc, glumesc.

11,32′ — 34′ : Pauză de cîntec.

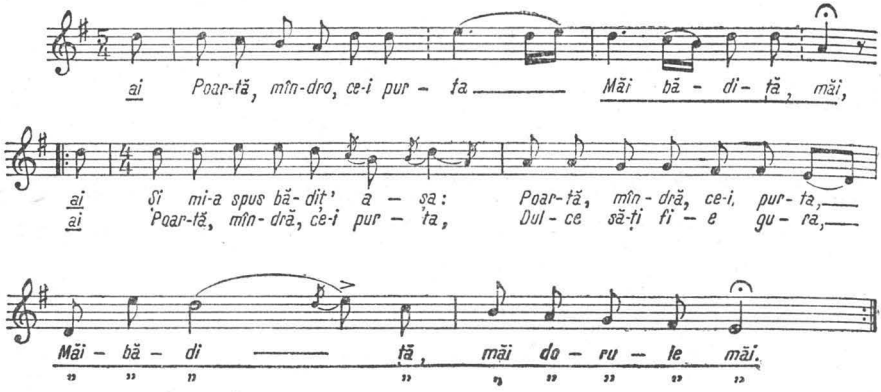
11,34′ — 36′ :

1 *i* Trandafir crescut în fîn, *măi*
ii-of-of „ Dra' mi-e mie omu bun, „
i of-of Dra' mi-e mie omu bun! „
Cîn' îl văd seara, pe lună,
Parcă-i floarea din grădină;
Cîn' îl văd seara, pe stele,
Parcă-i şiru de mărgele!

2 /: „ Trandafir crescut în iarbă, :/
ii of-of „ Drag mi-este omu de treabă,
o- „ Drag mi-este omu de treabă!
ăi$_1$ /: Cîn' vorbeşte,
se-nroşeşte,
Buzele le rumeneşte.

3 /: *i of-* „ *i* Drag mi-a fost, floare, de tine :/
„ „ „ „ Şi de neic-al meu, cînd vine,
o- „ Şi de neic-al meu, cînd vine!
/: ti C-avea părul sprîncenat „
Şi dulce la sărutat! :/ „ 1

https://biblioteca-digitala.ro

11,36′ — 38′ : După o scurtă oprire în care se vorbește, încep confuz:



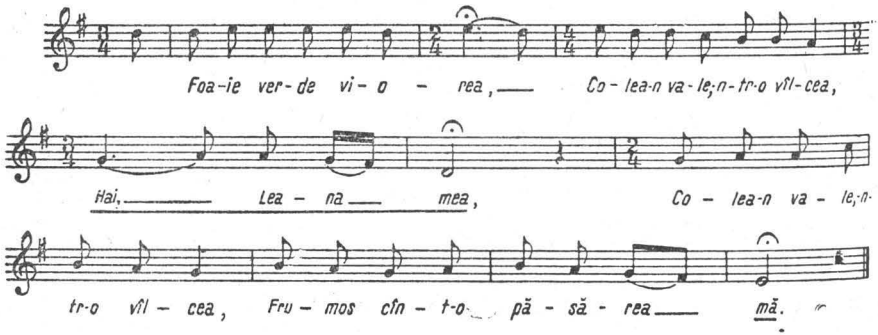
1 *ai* Poartă, mîndro, ce-i purta,
Măi bădiță măi,
„ Și mi-a spus bădița-așa:
„ 2 /: — Poartă, mîndro, ce-i purta, :/
Măi bădiță, măi dorule măi$_1$
Dulce să-ți fie gura! *Rf.* II

2 /: „ — Io port cămașă de in, „ I :/
/: „ Io port cămașă de in
Și mi-e gura trandafir; „ II :/

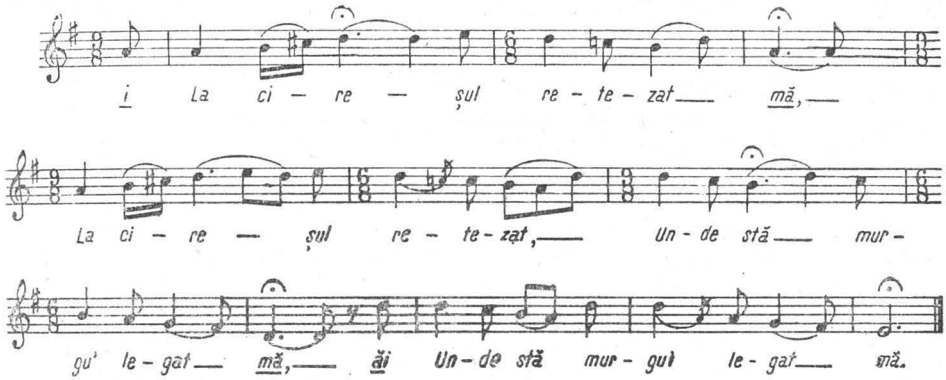
3 //: /: „ Io port cămașă de tort :/ „ I$_1$
Și mi-e dulce graiu tot! „ II :/: //

Continuă să fredoneze ușor încă o strofă, la care nu se deslușesc decît refrenele.

11,38′ — 39′ : Pauză de cîntec.

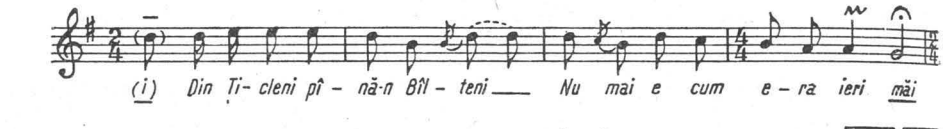
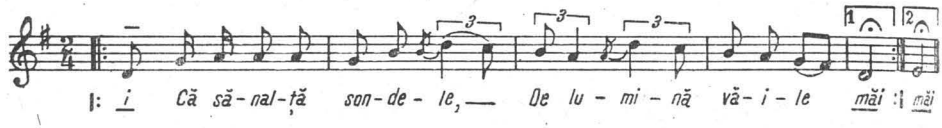
11,39′ — 40′ :

https://biblioteca-digitala.ro

1 Foaie verde viorea,
i_2 /: Colea-n vale, -ntr-o vîlcea, *hai Ieana mea*$_1$
Frumos cînt-o păsărea! *mă* :/
2 *ai*$_1$ /: — Taci, pasăre, nu cînta
Că şi io te-oi blestema: :/ ,, ,, ,, *mă*$_2$
3 Cînd o fi puii să-i scoţi,
Să-i mănînce corbii, toţi, ,, ,, ,,
Şi pe tine, lîngă pui,
Să nu mai cînţi nimănui! ,,

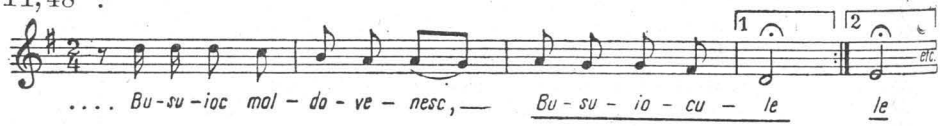
11,40′ : Fluieră un scurt fragment din melodia „*Pe drumul Banatului*”.
11,41′ —44′ :

1 /:*i* La cireşu*l* retezat, :/ *mă*$_1$
ăi$_2$ /: Unde stă murgu legat, ,, :/
2 /: Nu-nceată din nechiezat, :/ ,,
i_2 /: Tot ca mine, din oftat! ,, :/
3 /: ,, — Taci, mîndro, nu mai ofta, :/ ,,
Că te-o lua neica, te-o lua ,,
ti Dupe ce s-o libera! ,,
4 /: *i* — Ia-mă, neică, şi pe mine :/
i_2 /: Să fac armata cu tine! :/
5 /: *ii* — Draga neichii, io te-aş lua :/ ,,
Dar armata este grea, ,,
i Nu e ca şi dragostea! ,,
6 /: *ai* — Retează-ţi, Ionele, păru :/
,,$_2$ /: Că mi-ai seca' sufleţelu! :/
7 /: *i* — Să-m' sece şi inimioara, :/
,,$_2$ Păru nu-l tai toată vara: :/
8 /: ,, Păru, eu cîn' l-oi tăia, :/ ,,
,,$_2$ /: Şapte doctori m-or costa: ,, :/
9 /: ,, Doi la cap, doi la picioare, :/
,,$_2$ Trei mă-ntreabă ce mă doare! :/

https://biblioteca-digitala.ro

11,45′—47′ : După încheierea cîntecului precedent, careva fredonează două versuri (primul, din melodia „*Colea-n vale, -ntr-o vîlcea*", al doilea nedeslușit):

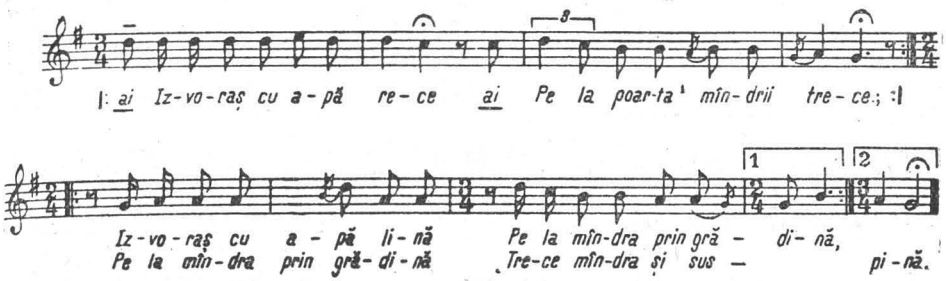
apoi începe discret cîntecul :

1 Din Țicleni pînă-n Bîlteni
Nu mai e cum era ieri, . . . *măi*
(După o scurtă oprire, continuă)
/ : *i* Că să-nalță sondele,
De lumină văile ! „ :/
2 / : *i* Cîte stele sun' pe cier,
Toate pîn' la ziuă pier, „ :/
/ : *ai* Și e stele luminoase,
De lumină-acele sate. :/
3 / : *ăi* În poian-o mîndruliță
Coase rîuri pe-o altiță, :/
/ : Și cîntă cu drag, cu dor,
S-o aud-al ei sondor. *mă* :/
4 / : „ Și sondorul ei o-ascultă
Pe mîndruța lui, cum cîntă, :/
/ : : „ Că e floare dintre flori,
Du pe dealu cu sondori ! „ : :/

Continuă să fredoneze confuz, apoi, după o scurtă pauză :

11,48′ :

1 . . . Io te rog să vii încoace ! *Busuiocule*
2 / : *ai* Busuioc din Dorohoi,
„1 Să ne iubim amîndoi, :/
/ : *ăi* Busuioc de la Vaslui, „
„1 Du-te la mîndra să-i spui . . . „ :/

Continuă să fredoneze confuz încă o strofă. În larma discuției se deslușește cum o femeie mai vîrstnică le sugerează să cînte „*Am bărbatul băutor, / C-a băut doo comori*" ...

https://biblioteca-digitala.ro

11,51′ — 53′ : Începe cîntecul :

1 /: *ai* Izvoraș cu apă rece,
„ Pe la poarta mîndrii trece ; :/
Izvoraș cu apă lină,
/: Pe la mîndra, prin grădină, :/
Trece mîndra și suspină.

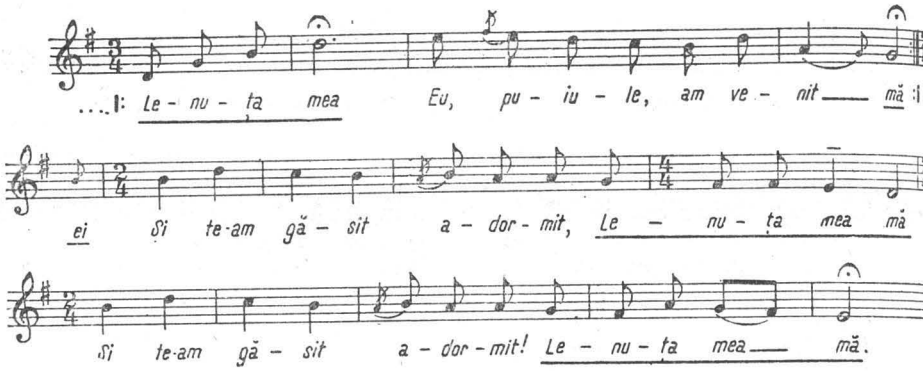
2 /: „ Ionel, cînd a plecat,
Doru-n poartă mi-a lăsat ; *mă* :/
/: În poartă, și p-o nuia,
Și la inimioara mea ; :/ *măi-măi*$_1$ *măi*$_2$

3 /: Ionel, cînd a venit,
„ Doru-n poartă mi-a pierit ; *mă* :/
/: :„ Din poartă, du pe nuia,
Și de la inima mea ! „ : :/ *măi-mă*$_3$

Sînt acum cu toții în capul de sus al holdei, în repaus.

https://biblioteca-digitala.ro

11,54′ — 56′ :

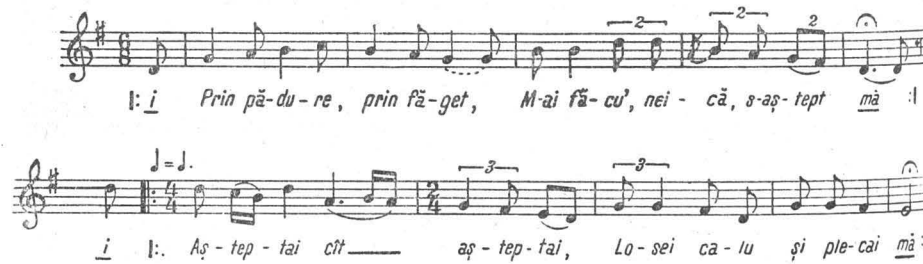


1 /: *Lenuța mea* — Eu, puiule, am venit *mă* :/
/: Și te-am găsit adormit! *Lenuța mea mă* :/
2 /: „ „ — Dă ce nu m-ai dăștepta'? „ :/
— Puiule, n-am cutezat, „ „ „
ăi Că te-am știu' supărat. „ „ „
3 /: „ „ *ai*$_1$ Nu știu, puiule, ce ai, „ :/
„ „ Nu mai vii pe cum veneai! „ „ „ :/

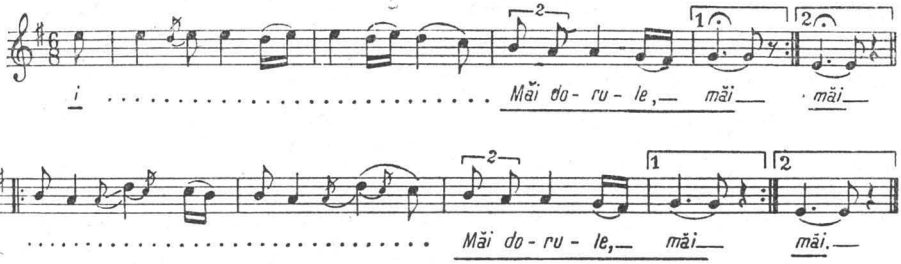
Cîntecul se destramă în hazul celor care ascultă. O fată continuă totuși, nedeslușit :

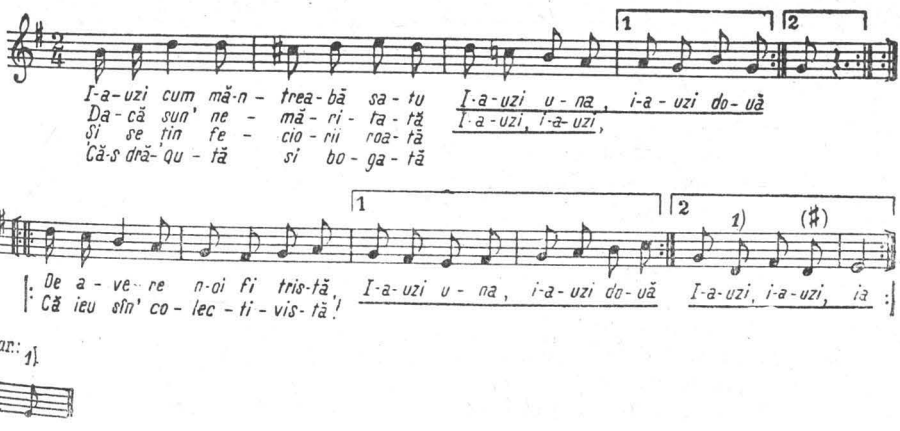
4 *Lenuța mea ai* Cîn' veneai... *mă*
/: „ Cîn' plecai,
mă sărutai! *Lenuța mea mă* :/

O alta intervine : — „Cîn' plecai ... ăla, cu îl cheamă? ..."
Răspunde : — „Habar n-am!"
Cineva intervine : — „Ce guriță dulce-aveai, măi mîndro!"
Începe o discuție : — „N-are gurița dulce, are guriță amară!"
— „I-amară? !"
— „Miroas-a tutun!"
— „Miroas-a parfum! Domolește nervii!"
Discuția continuă în glume.

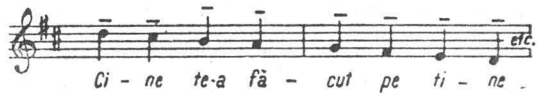
11,58′ — 12,01′ :

https://biblioteca-digitala.ro

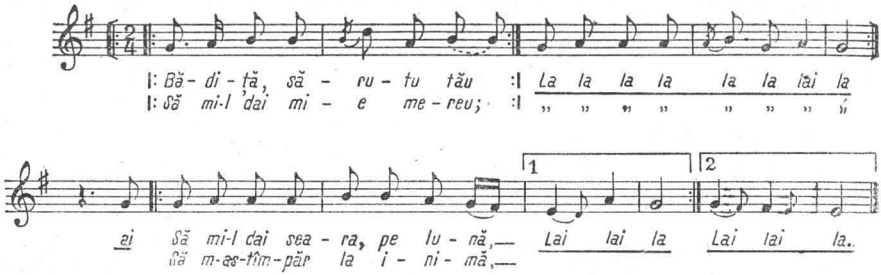
1 /: *i* Prin pădure, prin făget,
M-ai făcu', neică, s-aștep'; *mă* :/
„1 /: Așteptai cît așteptai,
Losei calu și plecai. „ :/
2 /: „ Losei calul și mantaua
Și-nainte poteceaua, :/
„1 /: Poteceaua prin pădure,
Pardosită cu alune, :/
3 *ei,* „2 /: Cu alune mărunțele,
Murgu să calce pe ele, :/
„ „ /: Să le spargă-n trei caiele,
S-audă mîndrele mele, :/
4 /: „ S-audă bună și rea,
S-audă și mîndra mea, „ :/
/: „ Care m-am iubi' cu ea
Din copilăria mea! „ :/

În încheierea cîntecului, fredonează confuz, în căutarea altei melodii.
12,02′ — 04′ : Fredonează confuz mai multe strofe din cîntecul „*De-ar ști doru ce știu eu*” ; nu se distinge decît refrenul „*măi dorule măi*”.

12,04′ — 05′ : Pauză de cîntec.
12,05′ — 07′ : După un început de fredonare discretă, cîntă :



https://biblioteca-digitala.ro

12,26′ — 27′ : Fragment din cîntecul „*Tudoriţo, nene*" :

Cine te-a făcut pe tine,
Tudoriţo, nene,
Aşa-naltă şi subţire, *Rf.*
i Parcă m-a-ntrebat pe mine ! „

12,27′ — 30′ :

1 /: Bădiţă, sărutu tău :/ *la, la, la...*2
/: Să mi-l dai mie mereu, :/ „ „ „
ai /: Să mi-l dai seara, pe lună, „ „ „
Să m-astîmpăr la inimă ! „ „ „
2 „ /1: Să mi-l dai noaptea, pe stele, :/ „ „ „
Ca roua pe rămurele. „ „ „ :/
3 „ /: Şi ţi-am spus asear', bădiţă, :/ „ „ „
/: Să m-aştepţi în poieniţă, „ „ „ :/
4 „ /: În mijlocu florilor :/ „ „ „
/: Să ne sărutăm cu dor ! „ „ „ :/

Începe să plouă. Plecăm cu toţi să ne adăpostim în casa Bîrzotescu, din apropiere (unde s-a înregistrat, în condiţii de cameră, întreg repertoriul de cîntece de mai sus, mg. 2527 I a — II h).

SINTEZĂ

În cursul celor 2 ore şi 13 minute (între 10,07′—12,30′ = *133 minute*) s-a cîntat timp de *58 minute* (fără a socoti fragmentele nesemnificative) următorul repertoriu :

1. *10*,07′—09′ : Mai acum o săptămînă
2. 12′—15′ : N-am putere să mă sui
3. 15′—18′ : Urcai dealu sus, la munte

https://biblioteca-digitala.ro

4.	19′:	(Cîntă cucu şi mierla) /nr. 1/	—	scurt fragm.		
5.		(Trandafir moldovenesc) /nr. 25/	—	,,	,,	
6.	37′:	(Mă sculai de mult să ar)	—	,,	,,	fluierat
7.	40′—42′:	(De-ar şti doru ce ştiu eu)	—		,,	
8.	*11*,01′:	(Se sub deal răsare luna) /nr. 11/	—	,,	,,	,,
9.	08′—10′:	Poteceaua prin pădure /nr. 28/				
10.	10′—14′:	Io ţi-am iubit ochii tăi				
11.	16′—18′:	De sub deal răsare luna				
12.	18′—21′:	*Sună, codrule, din frunză*				
13.	22′:	(I-auzi una, i-auzi doo) /nr. 30/	—	,,	,,	
14.	24′—26′:	Taie, doamne, ce-am zis eu				
15.	26′:	(A-nflorit şi n-a rodit)	—	,,	,,	
16.	27′:	(Pe drumu Banatului)	—	,,	,,	
17.	28′—32′:	Mai am o zi şi mă duc				
18.	34′—36′:	Trandafir crescut în fîn				
19.	36′—38′:	Şi mi-a spus bădiţa-aşa				
20.	39′—40′:	Colea-n vale, -ntr-o vîlcea				
21.	40′:	(Pe drumul Banatului)	—	,,	,,	,,
22.	41′—44′:	La cireşul retezat				
23.	45′:	(Colea-n vale, -ntr-o vîlcea)	—	,,	,,	confuz
24.	45′—47′:	*Din Ţicleni pînă-n Bîlteni*				
25.	48′:	(Busuioc din Dorohoi)	—	,,	,,	
26.	51′—53′:	Izvoraş cu apă rece				
27.	54′—56′:	(Eu, puiule, am venit)	—		,,	
28.	58′—01′:	Prin pădure, prin făget				
29.	*12*,02′—04′:	(De-ar şti doru ce ştiu eu)	—			,,
30.	05′—07′:	*I-auzi cum mă-ntreabă satu*				
31.	17′—19′:	*Trece trenu pe sub munte*				
32.	20′—23′:	*Mulţumim partidului*				
33.	25′—26′:	(Bine de tine, salcîme)	—		,,	
34.	26′—27′:	(Tudoriţo, nene)	—	,,	,,	
35.	27′—30′:	Bădiţă, sărutu tău				

(Notaţii muzicale de Paula Carp.)

CONCLUZII

Din totalul de 133 minute ale fişei de observare directă, s-a cîntat timp de 58 minute, ceea ce reprezintă 43,6% total timp cîntec.

Total momente cîntec 35.

https://biblioteca-digitala.ro

Repertoriu unitar 27 piese, între care :
1 repetat integral (nr. 9+28);
7 „ fragm. (nr. 1+4; 5+25; 7+29; 8+11; 13+30; 16+21; 20+23);
5 *cîntece noi* (nr. 12, 24, 30, 31, 32) — 12 minute.

Ca pondere în repertoriu, cele 5 cîntece noi reprezintă 18,5 % față de totalul de 27 piese. Ca durată a desfășurării, cele 12 minute de cîntec nou reprezintă aprox. 20 % față de totalul de 58 minute timp cîntat.

Cercetarea dovedește cum cîntecul nou se află temeinic integrat în repertoriul curent al țărancelor colectiviste din Boteni, desfășurîndu-se firesc, spontan, în cadrul bagajului viu de cîntece în circulație.

https://biblioteca-digitala.ro

UN CENTRU DE CERAMICĂ ȚĂRĂNEASCĂ DIN MOLDOVA

RADU OCTAVIAN MAIER
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

1—V—1964

În materialul de față ne propunem să prezentăm un centru de ceramică țărănească din Moldova, și anume centrul *Tansa*, din raionul Negrești, regiunea Iași. Alegerea acestui centru s-a făcut ținîndu-se seama de importanța lui pentru studiul ceramicii romînești.

Moldova de nord-est are un număr mare de centre de ceramică țărănească, care, în marea lor majoritate, fac parte din regiunea Iași. Dintre acestea menționăm : Vulpășești, Schit-Stavnic, Frumușica, Poiana și Tansa, centrul de care ne ocupăm mai jos. Toate acestea au fost cercetate de noi, astfel încît unele date culese ne vor ajuta ca material comparativ. De la bun început trebuie să precizăm că centrul Tansa lucrează în special ceramică utilitară, foarte puțini olari producînd ceramică decorativă de interior sau jucării de lut pentru copii.

În centrul cercetat meșteșugarii susțin că au învățat meseria pe furate ; „am furat-o de la tata, de la fratele, ori de la unchiul". Meseria se învață din tată în fiu, ea se transmite din generație în generație.

În prezentarea noastră ne vom referi la perioada actuală. Centrul de ceramică Tansa, destul de vechi, are caracteristici contemporane diferențiate. Tradiția veche a acestui centru o putem ilustra prin următorul exemplu : Sbierea C. Constantin, fiul lui Sbierea Constantin este olar, iar fiul lui Sbierea C. Constantin este tot olar. În felul acesta am putut reconstitui arborele genealogic al unei familii de olari.

Sbierea Constantin — olar

Gheorghe — olar Constantin — olar

↓

Mihai — olar

↓

Gheorghe — copil, *ucenic olar.*

https://biblioteca-digitala.ro

Lutul, materia primă în ceramică, trebuie să îndeplinească anumite condiţiuni. Olarii din centrul Tansa întrebuinţează lutul adus numai dintr-un anumit loc numit „dealul Ciocanului". Pînă după cel de-al doilea război mondial cînd s-a constatat calitatea superioară a pămîntului din dealul Ciocanului, lutul era adus din Vadul gîrlei. Groapa de unde se scoate lutul se numeşte *lutărie*. Din lutărie pămîntul se taie în felii foarte subţiri pentru ca să fie afînat; cînd este adus acasă şi depus în *bazin* este curăţat de impurităţi. Pămîntul se pregăteşte în felul următor: se descarcă din căruţă într-un bazin; peste el se toarnă apă şi se lasă cîteva zile pînă se *îmbibă* bine cu apă. După această operaţie, lutul este scos din bazin, pus pe o leasă de scîndură, ori pe pămînt bătut bine de mai multe ori la rînd cu *maiul de lemn* (un fel de ciocan de lemn cu suprafaţa de lovire mare) pentru a se amesteca. Astfel se obţine o pastă compactă. După ce pămîntul a fost bine bătut cu maiul se fac bulgări care conţin încă anumite impurităţi ca: nisip, beţişoare, frunze, fire de iarbă etc., care se elimină prin *strunjire* (tăiere) în felii subţiri a lutului cu ajutorul unei *cuţitoaie* curbate.

După ce a fost terminată această operaţie se trece la *călcat*. Călcatul se face cu picioarele. Pentru ca lutul să devină moale şi dens ca un aluat se calcă de 4—5 ori, obţinîndu-se astfel o pastă uşor de modelat şi bine îmbibată cu apă. Lutul ajuns în acest stadiu de prelucrare este luat cu mîna şi făcut *calupuri* pe bancul olarului.

Calupurile pregătite de către olar au dimensiuni diferite. Mărimea lor variază în funcţie de dimensiunea sau forma vasului pe care meşterul olar doreşte să-l plămădească. Deci fiecare calup reprezintă în fond viitorul vas, urmînd ca apoi cu ajutorul anumitor unelte să prindă viaţă, să capete formele cele mai adecvate, forme care se îmbină armonios cu utilitatea vasului.

Uneltele olarului sînt puţine la număr şi simple. Demne de amintit sînt: *cuţitoaia curbată*, *maiul de bătut lutul*, *roata*, *fichiuşul (ficheşul)*, *rîşniţa pentru jumalţ*, *rîşniţa pentru vopsele*, *cornul*, *maşina de turnat culori* etc. (Fig. 1).

Cea mai de seamă unealtă este roata. După cum se ştie, este formată din două discuri, cel de sus numit *veşnic*, cel de jos *roată*, unite între ele printr-un *fus*. Remarcăm faptul că pe o zonă relativ mică, a Moldovei, vom găsi, pentru aceleaşi părţi ale roţii olarului, denumiri diferite. Spre exemplu, în satul Tansa părţile roţii sînt: veşnic, fus, roată, în satul Schit-Stavnic discul de jos este denumit roată, apoi fusul, iar partea superioară a roţii pe care se pune lutul pentru modelat, *străgălie*; în alt sat aceeaşi parte a roţii este denumită *răgălie*.

Celelalte unelte sînt asemănătoare atît ca numire, cît şi ca formă cu uneltele din toate regiunile ţării, cum este ficheşul, fitieş, fichiuş, toate acestea fiind variante ale aceleiaşi denumiri.

Toate uneltele sus-amintite sînt necesare şi folosite de meşterul olar în procesul de prelucrare a vaselor. Bulgărul de lut, lipit pe străgălie, datorită rotaţiei imprimate roţii, cu ambele picioare, se modelează după nevoie. Operaţia de fasonare a vaselor cere o deosebită măiestrie, atenţie

https://biblioteca-digitala.ro

și îndemînare. Olarul, cu mîinile înmuiate în apa din vasul pe care-l are la îndemînă, prinde lutul și imprimă forma dorită.

Rotația mare a roții olarului și presiunea mîinilor asupra calupului de argilă, silește calupul să ia forma unui turnuleț, care apoi, prin apăsarea degetelor mari în jos, se lățește. Acest procedeu repetat de mai multe ori dă lutului maleabilitatea necesară. După aceasta meșterul dă naștere primului contur de vas, apoi prin învîrtirea foarte mare a roții și cu ajutorul fichieșului îi dă forme diferite care se succed cu o mare

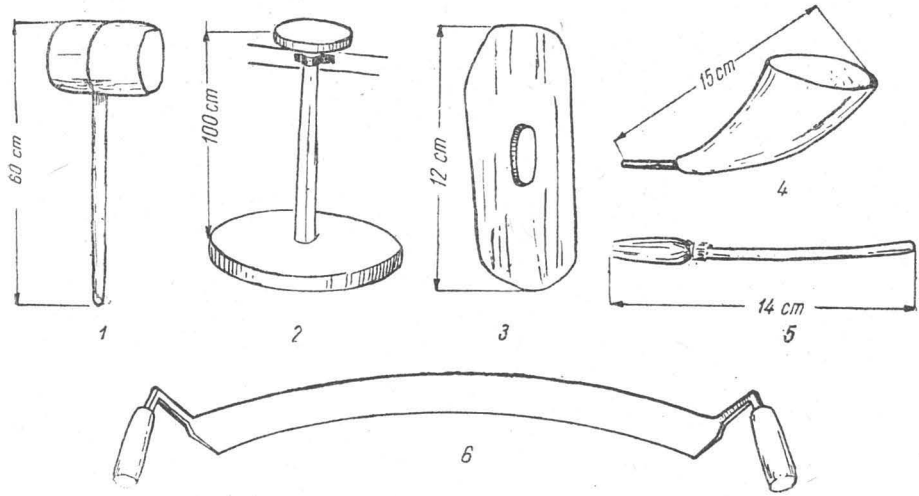


Fig. 1. — *1.* Mai de bătut lutul; *2.* roata olarului; *3.* fichiușul; *4.* corn de vopsele; *5.* pensulă pentru vopsit; *6.* cuțitoaie curbată.

repeziciune. Cînd vasul este aproape de ultima lui formă, olarul trece o mînă prin interiorul vasului și cu cealaltă pe afară pentru a face un ultim control dacă pereții sînt uniformi și dacă nu s-au amestecat firicele de nisip. Ultima operație pe care o face olarul este de a da, cu o bucățică de piele numită *potlog* înmuiată într-un lut lăptos numit *fleci*[1], pe suprafața vasului pentru a-l netezi.

La oale, toarta se aplică ulterior, abia după ce s-au *sbicit* (zvîntat) 2—3 ore.

Modelarea unui vas durează numai cîteva minute (aproximativ 1—3 minute). După fasonare, vasele se scot de pe roată cu o sîrmă, apoi se așază la *uscat* ori *zbicit*, pe niște polițe de scîndură. Uscatul se face numai la umbră și „ferit de vînt", deoarece uscarea parțială, de suprafață, ar produce crăpături vaselor. Dacă vremea este bună și caldă, zbicitul durează cîteva ore, iar dacă este umezeală uscatul se prelungește cîteva zile.

[1] *Fleci* este un lut lăptos rezultat din înmuierea mîinilor pline de lut într-un vas cu apă; acest amestec de lut cu apă ajută la modelarea vasului.

https://biblioteca-digitala.ro

După zbicire vasele se dau cu *ghileală* care se cumpără de la magazin, sau sînt *hlădite*[2] cu o piatră pe suprafața lor exterioară, după ce se usucă. Ghileala este de fapt o humă albă cu care se colorează vasele în alb. Peste ghileală vasele se stropesc cu diferite culori. Acestea sînt obținute din argile colorate, ori din oxizi de cupru diluați în apă.

Culorile sînt stropite pe vase cu ajutorul unor *perii* făcute de olar din păr de porc. Pentru fiecare culoare meșterul folosește o pensulă separată. Acest procedeu de *închistrire* (ornamentare) este cel mai simplu

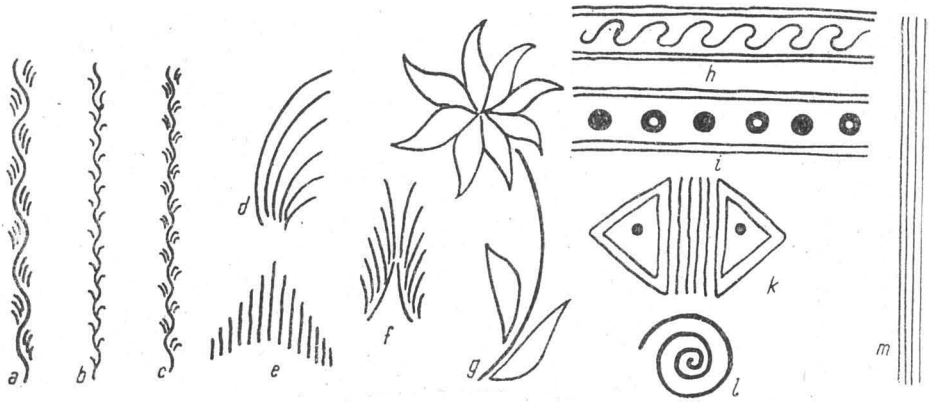


Fig. 2. — *a.* Calea ciobanului mare; *b.* cărăruia ciobanului; *c.* desen național; *d.* aripă; *e.* scăricică; *f.* brădișor; *g.* floare de colț; *h.* coturi cu fichieșul; *i.* punte mari; *k.* punte mici; *l.* șar; m. șar.

și probabil foarte vechi, întrebuințat pentru vasele de uz casnic și nu pentru cele decorative. Vasele astfel colorate se ard o singură dată, atunci cînd nu sînt *jumălțuite* (smălțuite).

După ce vasul a fost dat cu ghileală, se fac desenele, ornamentele, cu ajutorul *cornului* și a mașinii de *turnat culori*. Ornamentele olarilor din Tansa sînt simple și poartă următoarele denumiri: *calea ciobanului mare*, *cărăruia ciobanului*, *desen național*, *floare de colț*, *aripă*, *scăricică*, *brădișor*, *șar*, *coturi cu fichesul*, *punte mari*, *punte mici*, *flori* etc. (Fig. 2, 3). În urma efectuării operației de *angobare* și împodobire a vaselor cu ornamentele sus-amintite se așază din nou la uscat pe polițe. După arderea vaselor, cu angoba și ornamentele colorate, se scot din *horn* (cuptor) și se pun la răcit. După răcire vasele se jumălțuiesc, apoi se introduc din nou în cuptor pentru a doua ardere. Jumalțul după această ardere devine lucios, transparent, încît se văd prin el toate înfloriturile.

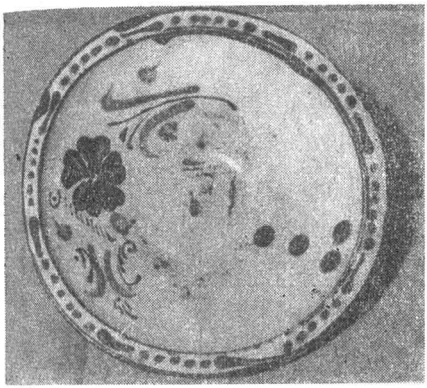
Pînă nu de mult jumalțul era preparat direct de olari din bucățele de plumb, oxidat prin încălzire, amestecat cu potasă extrasă din cenușă și nisip bogat în cuarț. Tot acest amestec era rîșnit în rîșniță, obținîndu-se un lichid foarte fin care apoi era dat pe vase, fie cu o lin-

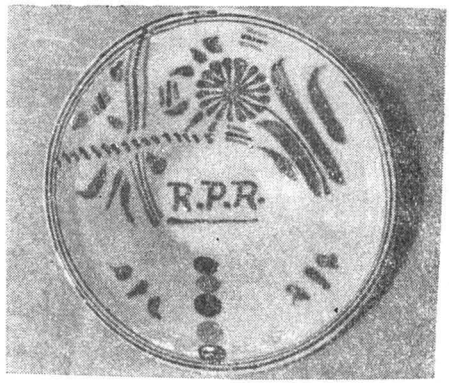
[2] *Hlădit* este operația ce se face vaselor înainte de a fi arse în cuptor, pentru a se obține pe ele ornamente lustruite.

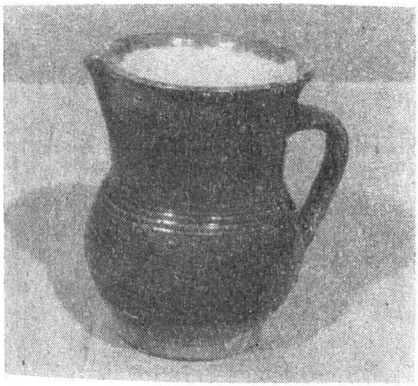
https://biblioteca-digitala.ro

gură fie că se înmuia vasul în acest amestec; astăzi jumalțul în majoritatea cazurilor este cumpărat din comerțul de stat.

Datul cu jumalț cere o deosebită îndemînare deoarece trebuie dat uniform pe toată suprafața vasului și cît mai repede posibil, fiindcă altfel se usucă imediat. În arderea a doua, jumalțul se topește, fixîndu-se pe vase, dîndu-le frumusețea, transparența și duritatea necesară. Arderea unui lot de vase se continuă 12 ore.







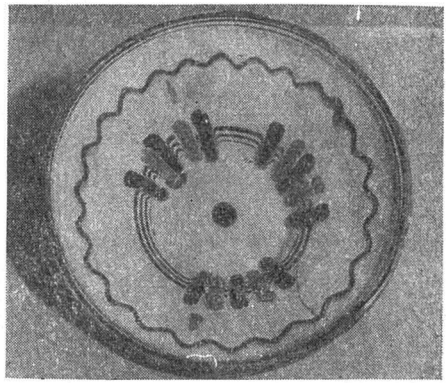


Fig. 3. — Diferite ornamente.

Hornul (cuptorul) (Fig. 4) este instalația absolut necesară olarului, fără acesta olarul nu-și poate practica meseria. *Hornul moldovenesc* cum este numit cuptorul în localitatea Tansa se deosebește oarecum de *hornul nemțesc* care este întîlnit în alte centre de ceramică din Moldova (ex. Frumușica). De asemenea, hornul moldovenesc prin construcția sa se deosebește de hornul de ars ceramică neagră, de cuptoarele nemțești, de cele moldovenești semisferoidale-ovaloide întîlnite în comuna Vulpășești, raionul Roman; acesta din urmă este tronconic, din cărămidă,

https://biblioteca-digitala.ro

ori din lut bătut numit *vălătuci*, cu *cărare* prin care circulă flăcările și *prichici* pe care se așază oalele la ars.

Dimensiunile hornului sînt următoarele: 2 m înălțime, diametru 1,40 m la gură, 1,80 m la vatră. Vatra care este construită din cără

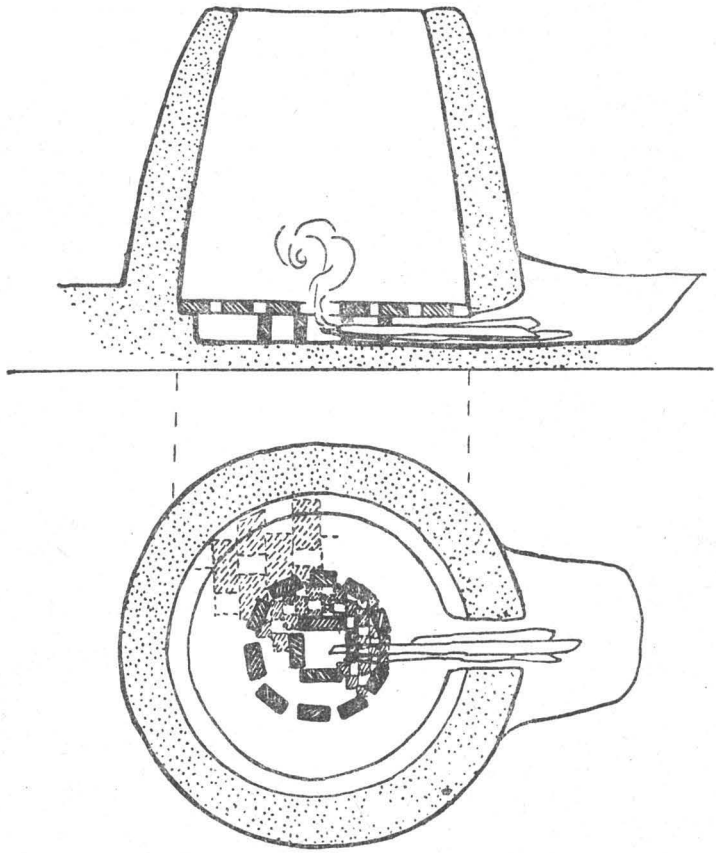


Fig. 4. — Hornul moldovenesc (cuptorul).

mizi, dispuse în formă de raze, cu spații goale între ele, dă posibilitate flăcărilor să străbată printre vase. Cuptorul este acoperit cu hîrburi în timpul arderii, iar capacitatea lui nu depășește 800—1 200 vase.

Cuptoarele au caracteristici generale asemănătoare, afară de cel nemțesc, care este probabil o variantă evoluată a cuptorului de tipul celui din Schit-Stavnic.

Vasele care se produc aici sînt de mai multe feluri, după cum urmează: *căni, ulcioare pentru lapte, chiupuri, borcane, străchini, castroane, talgere* etc. Sînt de reținut unele dintre denumirile unor părți ale vaselor. Spre exemplu, strachina are următoarele părți: *osnă, pînză, unghi*

https://biblioteca-digitala.ro

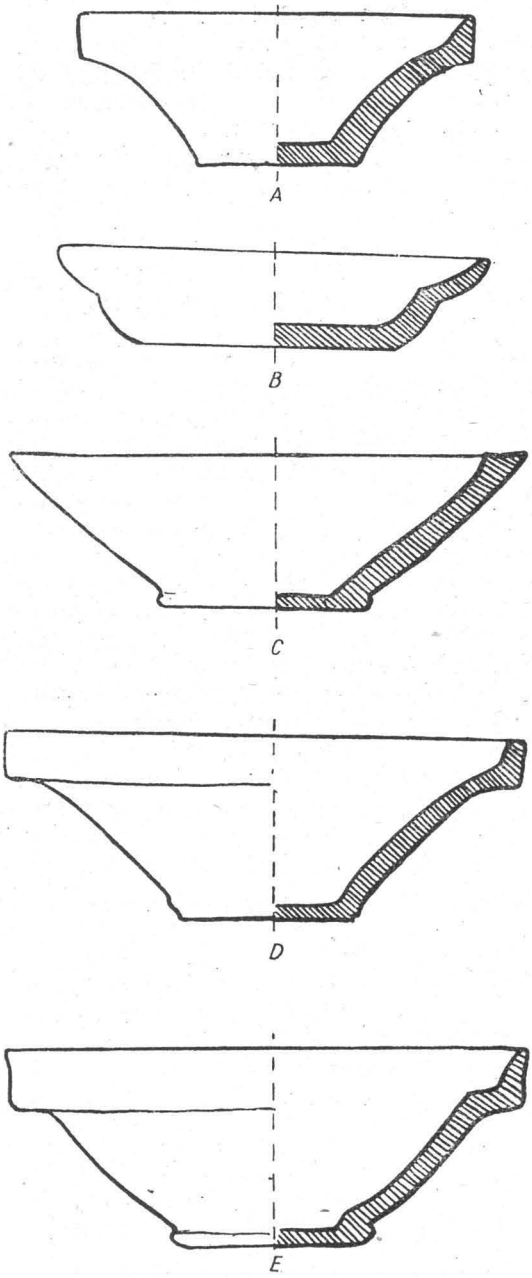


Fig. 5. — Diferite forme de vase.

https://biblioteca-digitala.ro

la unele căni buza întoarsă este numită *buză gerită*, iar în Schit-Stavni vasul numit chiup este format din următoarele părți : *usnă* sau *gen* pentru gura vasului, *burtă* și *fund*. (Fig. 5.)

Din informațiile primite am putut constata că în ceea ce privește forma, vasele au rămas aceleași, avînd similitudini cu unele forme pre istorice, neexistînd o prea mare variație în forma vaselor și în denumiril pe care acestea le poartă.

Trebuie de remarcat faptul, interesant din punct de vedere etno grafic, privitor la felul de clasificare al vaselor de către olarii din Tansa

Astfel :

Vasele	nr.	1	sînt	cele	cuprinse	între	25—30	kg
„	„	2	„	„	„	„	20—25	kg
„	„	3	„	„	„	„	15—20	kg
„	„	4	„	„	„	„	10—15	kg
„	„	5	„	„	„	„	1—10	kg
„	„	6	„	„	„	„	2 1/2 —	kg
„	„	7	„	„	„	„	2	kg
„	„	8	„	„	„	„	1	kg
„	„	9	„	„	„	„	600 gr —700	gr
„	„	10	„	„	„	„	300 gr —100	gr

Aceasta este o clasificare moștenită din bătrîni și care s-a păstrat ca fenomen de masă la toți olarii din Tansa. Dacă un meșter este întrebat cît a lucrat într-o zi, îți răspunde 10 bucăți pline de 2, 1/2, 5, 6, 9 ori alt număr, în loc de a spune 100 bucăți din numărul respectiv.

Acest lucru este foarte răspîndit în limbajul olarilor, în bîlci, pentru stabilirea prețurilor vaselor la vînzare. Vasele nr. 1 au un preț, nr. 2 alt preț, olarii folosindu-se numai de această împărțire.

Am considerat necesară această prezentare, avînd în vedere valoarea etnografică deosebită a acestui centru de ceramică.

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEMA DEFINIȚIEI FOLCLORULUI MUNCITORESC

Formularea definiției folclorului muncitoresc incumbă discutarea acelor trăsături generale care o prefigurează sub raport logic, definiția fiind expresia concentrată a caracteristicilor unui fenomen. În aprecierea caracteristicilor folclorului muncitoresc trebuie să pornim de la procedeele de explorare cele mai uzitate de cercetarea științifică în general și anume, atît inductiv — de la observarea și descrierea fenomenelor artistice* înscrise pe panoplia repertoriului popular al muncitorilor, cît și deductiv — de la caracteristicile și definiția consacrată a folclorului. Raportarea la categoria folclorului de factură tradițională se impune datorită faptului că în realitatea artistică ontologică, inclusiv gnoseologică, de pînă la apariția clasei muncitoare s-au cristalizat două modalități de creație : literatura și arta populară orală, și literatura și arta cultă, scrisă, iar ca urmare, definirea artei existente la nivelul maselor de muncitori nu se mai poate constitui ca o a treia modalitate artistică autonomă, lipsită de contigențe cu cele două sfere artistice istoricește constituite.

În lumina unității dintre logic și istoric se ridică de la început următoarele întrebări : Numim folclor muncitoresc în mod exclusiv acea literatură și artă pe care o găsim la muncitori *într-o identitate perfectă* sub raportul provenienței cu ceea ce numim folclorul perioadelor anterioare? În care din capitolele creației artistice se înscriu acele opere literare și artistice în circulație la muncitori care nu se comportă aidoma pieselor aparținînd folclorului tradițional? Trebuie să modificăm noțiunea de folclor în funcție de noul context istoric, de împrejurările vieții literare și artistice ale noilor clase sociale, asemănătoare și totuși diferite de acelea care au generat vechea creație folclorică ?

Fixarea conexiunii dintre „folcor" și „muncitoresc" impune analiza prealabilă a raportului dintre „folclor" și „literatura și arta populară", și anume pe linia considerării „popularului" în funcție de viața operei folclorice tradiționale pe de-o parte, iar pe de altă parte de viața în rîndul maselor a operei culte, în lumina raportului dintre literatura și arta populară și sfera generală a culturii spirituale a maselor, inclusiv viața lor socială, politică etc.; totodată se impune definirea prealabilă a principalelor trăsături ale categoriei artistice de „muncitoresc".

---

* Întrebuințăm termenii „fenomen artistic", „artă", „literatură și artă" în sensurile lor cele mai generale, respectiv acelea de literatură, artă-muzicală, coregrafică, teatrală, plastică. Diferențierile specifice pe care le comportă fiecare în parte nu modifică în mod esențial fenomenele vizate nici chiar în cazul artei plastice care, deși cu un specific deosebit, suferă un proces general analog de la „popular" la cult.

https://biblioteca-digitala.ro

În legătură cu *geneza* noţiunii de folclor tradiţional, se pune întrebarea dacă definiţia consacrată a folclorului este expresia situaţiei generale a literaturii şi artei de la nivelul poporului, a ceea ce există şi circulă în proporţie de masă, sau este rezultatul unor generalizări orientate cu precădere asupra situaţiei exprese a literaturii şi artei poporului în condiţiile sociale specifice ale izolării maselor de cultura scrisă („cultura cultă") inclusiv a îndepărtării maselor de la o viaţă social-politică oficială — întrebare ce pe plan categorial îşi găseşte corespondentul în problema „generalului" şi „particularului" în definirea folclorului. Sesizarea celor două aspecte — „generalul" şi „particularul" — în legătură cu constituirea noţiunii tradiţionale de folclor se impune în actualul stadiu al cercetării folclorului muncitoresc în primul rînd din punctul de vedere al metodei.

În diferenţierea dintre „general" şi „particular" vom folosi, sub raportul terminologiei, expresia de „literatură şi artă populară" pentru a desemna suma operelor artistice aflătoare la nivelul maselor şi pe cea de „folclor" pentru a desemna situaţia expresă a operelor aflate în rîndul maselor în condiţiile istorice specifice ale izolării acestora de cultura scrisă. „Juxtapunerea" în studiul de faţă a celor doi termeni — „popular" şi „folcloric" — nu are scopul de a acredita cu orice preţ vreunul din aceşti termeni în dauna celuilalt ci de a înlesni discutarea fondului problemelor ce interesează chiar şi în condiţii terminologice convenţionale. În preferinţa ce o manifestăm pentru termenul de „popular" spre a desemna sfera „generalului" ne conducem după împrejurarea că în calificarea operelor literare artistice *culte* răspîndite la nivelul maselor, inclusiv a acelora cu o largă circulaţie în mase, se foloseşte cu predilecţie termenul de „popular" şi nu cel de „folcloric". În ultima vreme termenul de „folclor" este acceptat şi în legătură cu operele culte intrate în circulaţie la nivelul maselor dar numai în cazul în care acestea au fost supuse unor modificări specifice în spiritul acelora care caracterizează variantele folclorice.

Este demn de remarcat că împrejurarea citată relevă un aspect, după noi esenţial, în sensul separării noţiunii de circulaţie de aceea de circulaţie = creaţie.

De-a lungul istoriei, pînă la apariţia clasei muncitoare, între categoriile artistice de „popular" (generalul) şi „folcloric" (particularul) pe de-o parte şi *întregul calitativ*, inclusiv *întregul cantitativ* rezultat din participarea operelor artistice la procesul circulaţiei, pe de altă parte, s-a stabilit o identitate pornind de la trăsături caracteristice ca : oralitatea circulaţiei în mase — cocreaţia — anonimatul — caracterul colectiv. Identitatea dintre „popular" şi „folcloric" se exprima în respectivele condiţii şi prin *omogenitate ca trăsătură a caracterului colectiv* al operelor literare şi artistice în circulaţie.

Problema definirii folclorului muncitoresc se ridică în legătură *cu modificările ce apar în realitatea obiectivă în raport cu situaţia de izolare a maselor*, respectiv cu începutul ieşirii maselor de muncitori din izolarea social-politică şi culturală ce a caracterizat viaţa maselor poporului de-a lungul secolelor. Ca urmare a unor fenomene obiective revoluţionare pe plan social-politic şi cultural general, se produce spargerea unităţii dintre creaţie — oralitate — circulaţie în masă — cocreaţie — anonimat, procesul acestei destrămări afectînd şi vechiul raport de totală identificare dintre „folcloric" şi „popular" de vreme ce cauza care a dat naştere identităţii suferă modificări.

Diferenţierea dintre sfera întregii opere artistice populare definită prin raportarea la procesul de circulaţie şi sfera folclorului, ce începe a se face sensibilă încă în legătură cu condiţiile artistice ale clasei muncitoare în capitalism, pune problema căii pe care să evolueze obiectul şi metoda cercetării de folclor muncitoresc : *spre întregul popular* sau *exclusiv spre fenomenul specific de folclor?* Răspunsul la această întrebare considerăm că poate fi dat numai prin referirea la condiţiile care au stat la baza constituirii noţiunii şi definiţiei folclorului tradiţional. Cercetarea creaţiei artistice muncitoreşti trebuie să constituie o prelungire

https://biblioteca-digitala.ro

a celor două direcţii consacrate prin generalizări asupra întregii sfere a literaturii şi artei ce există în proporţie de masă la nivelul maselor de muncitori şi prin generalizări privitoare la situaţia expresă a literaturii şi artei poporului în raport cu modificările aduse vechii stări de izolare, respectiv privitoare la *apropierea* maselor de muncitori de arta cultă, la raportul nou faţă de sfera culturii scrise, modificări ce apar datorită participării maselor la viaţa social-politică (condiţiile şi gradul de intensitate cu care se realizează culturalizarea, participarea etc.) intensă.

Orientarea cercetării în mod exclusiv spre fenomenul de „folclor" — respectiv spre viaţa artistică definită ca produs al izolării deosebită de fenomenul general, de întregul artistic în circulaţie „populară" — ar îngusta cercetarea în raport cu metoda şi obiectul folclorului tradiţional.

Dacă „generalul" şi „particularul" se identificau mai înainte datorită reflectării în ele a uneia şi aceleiaşi stări — izolarea maselor de cultura scrisă şi de viaţa social-politică publică — în noile condiţii „generalul" şi „particularul" se identifică prin reflectarea stării de ieşire a maselor din izolarea culturală şi politică, stăpîne azi pe propria lor soartă; ca urmare ele se identifică în obiectul artă şi se diferenţiază în cadrul artei după factura orală sau cultă a acesteia. Literatura şi arta cultă definită în comparaţie cu literatura şi arta orală drept creaţia unor autori cunoscuţi, transmisă prin scris, se caracterizează de asemenea ca *literatură şi artă populară*, calificativ ce se atribuie din mai multe considerente în primul rînd de măsura în care respectiva operă vehiculează interesele poporului.

În istoria culturii studierea procesului de circulaţie şi asimilare a literaturii şi artei culte în rîndul maselor poporului a apărut mai tîrziu, fiind condiţionată de faptul că spre deosebire de creaţia populară-orală, însuşi procesul de circulaţie s-a manifestat mai tîrziu datorită factorilor obiectivi care au oprit masele de la cultură.

În cazul operei culte-scrise, creaţie separată în timp şi spaţiu de circulaţie, datele şi precizările referitoare la *procesele intime* ale circulaţiei ca asimilare şi receptare a operelor sînt relativ sărace, datorită suprasolicitării altor aspecte legate bunăoară de studiile referitoare la necesitatea culturalizării prin difuzarea literaturii şi artei culte, la aspectul pedagogic al difuzării etc.

Considerăm că stabilirea caracteristicilor circulaţiei operei culte în rîndul maselor precede sub raport istoric şi logic problema definiţiei folclorului muncitoresc. În vederea fixării coordonatelor pe care evoluează folclorul muncitoresc şi a stabilirii graniţelor între care se dezvoltă ca fenomen se ridică problema de a stabili *dacă o operă cultă poate circula în proporţii de masă în rîndul maselor de muncitori şi în general în sfera folclorului fără a înscrie însă o circulaţie de tip folcloric, precum şi limita pînă la care asimilarea în mase a unei opere literare şi artistice culte se realizează printr-o circulaţie în rîndul maselor în afara sferei de circulaţie de tip folcloric.*

Nu orice circulaţie în mase este folclorică, circulaţia de tip folcloric fiind în primul rînd un proces de oralitate şi de re-creaţie, de apariţie de modificări şi variante operate în structura iniţială a unei creaţii artistice ajunse în circulaţie. Acest fapt poate fi dovedit chiar şi în cazul circulaţiei unor opere folclorice. Un exemplu convingător în această direcţie îl reprezintă în procesul de difuzare a literaturii şi artei în mase răspîndirea organizată a multor opere *finite* din patrimoniul constituit al folclorului vechi.

Circulaţia ca receptare a operei culte în mase ca şi receptarea operei folclorice în masele culte sau populare are loc şi ca proces de recunoaştere, de reproducere parţială a respectivei opere, atît pentru unii cît şi pentru alţii. Procesul de circulaţie a literturii şi artei în mase nu se manifestă în mod obligatoriu ca proces de însuşire şi reproducere orală identică, atît pentru sine cît şi pentru alţii, transmiterea propriu-zisă fiind rezolvată în mare măsură cu

https://biblioteca-digitala.ro

ajutorul unor căi specifice răspîndirii culturii scrise ca tipărituri, aparatură tehnică în general, manifestaţii artistice, programe artistice etc., care reproduc operele respective *iterativ*.

Treptele parcurse în general de actul de memorare a unei opere literare şi artistice pot să ne preocupe şi în legătură cu circulaţia în mase a operei culte, inclusiv a operei de factură folclorică finisată şi aflată într-un stadiu sau într-un mediu în care procesul de recreaţie rămîne doar virtual.

Aprecierea caracterului popular al unei opere culte se exprimă adeseori cifric ca proces de participare dat de numărul participanţilor etc., ceea ce nu exclude dar nici nu obligă o reproducere orală identică.

Caracterul popular al unei opere culte care circulă în masele poporului, exprimat în termenii cerinţelor literare şi artistice a maselor (evoluţie şi modificare a cerinţelor etc.), ridică şi condiţia *accesibilităţii* unei opere spre a putea circula şi anume atît în legătură cu calitatea intrinsecă a operei în discuţie cît şi cu nivelul de cultură al maselor, între cele două stabilindu-se un raport specific ce se referă atît la respectiva operă cît şi la nivelul cultural.

În trecut, procesul de circulaţie a folclorului s-a realizat prin opere omogene de aceiaşi factură, respectiv prin opere folclorice, expresii ale unităţii dintre creaţie — oralitate — cocreaţie — anonimat — caracter colectiv. Pe măsura unei circulaţii izolate de cea cultă, operele, şi aşa omogene ca factură, se cizelau din punct de vedere artistic şi deci, implicit, al conţinutului şi al formei, devenind tot mai esenţial folclorice şi deci din ce în ce mai omogene, iar procesul general al circulaţiei se reproducea pe sine însuşi, prin chiar condiţiile specifice ale propriei circulaţii din ce în ce mai mult ca proces specific şi conferea în cele din urmă *un caracter colectiv tot mai esenţial omogen* operelor în parte cît şi lui însuşi ca proces.

În condiţiile noi în care procesul de circulaţie al artei la nivelul maselor atrage şi opere de altă factură, culte şi mixte (parţial folclorice, parţial culte), caracteristicile sale de proces colectiv cad sub unghiul de incidenţă al unor fenomene de absorbţie deosebit de complexe şi totodată subtile *care se referă la caracteristicile întregului repertoriu literar şi artistic prezent la muncitorii consideraţi istoric şi local, inclusiv la toţi factorii care au concurat la constituirea lui.*

Spre deosebire de literatura şi arta cultă care a izvorît pe baza a două categorii de cultură, cultura populară şi cultura scrisă, opera folclorică a izvorît ca modalitate artistică specifică din terenul unei singure sfere culturale, aceea a culturii populare orale, în care se încadrează ca latură constitutivă. Transmisă şi dezvoltată de la generaţie la generaţie, cultura orală reprezintă concluziile unor observaţii milenare ale maselor populare asupra realităţii, experienţa lor în legătură cu cele trei categorii de fenomene ale naturii, societăţii şi gîndirii.

În condiţiile noi ale socialismului este revoluţionată temelia unică a culturii tradiţionale orale prin difuzarea în cadrul unei acţiuni deosebit de puternice, statal organizate, şi fundamentate pe principii ştiinţifice, a nenumărate opere din toate domeniile culturii scrise, inclusiv din domeniul artei de tip cult.

Folclorul muncitoresc apare în condiţiile în care în cultura maselor de muncitori încep să-şi găsească punct de convergenţă ambele sfere ale culturii, orală şi cultă; ca fenomen puternic impregnat de o tematică socială, reflectare a ansamblului vieţii sociale, inclusiv a modificărilor social-politice ce se desfăşoară.

În cadrul acestei legături, *noul* ce apare în folclorul muncitoresc faţă de folclorul tradiţional este influenţat atît prin legături ce se stabilesc între cele două sfere artistice, şi anume prin repertoriul general ce i se opune ca un întreg, cît şi prin influenţele venite din direcţia altor domenii ale culturii, în primul rînd a influenţei politice şi ideologice. În folclorul muncitoresc apar piese *ce se înscriu în modalitatea artistică orală* dar cu ele-

https://biblioteca-digitala.ro

mente tematice noi care nu au izvorît, în principal, dintr-o legătură cu opera cultă artistică ci au fost determinate în primul rînd de împrejurările vieţii sociale noi. Pe terenul întîlnirii celor două modalităţi, oral şi cult, pe care se dezvoltă viaţa artistică populară a muncitorilor ia naştere şi un alt fenomen nou care nu mai poate fi constrîns schematic nici în confiniile vechiului folclor — produs al izolării — şi nici pe linia literaturii culte popularizate şi care prezentînd aspecte dintre cele mai complexe trebuie apreciat ca atare. Cercetarea este chemată să descifreze în notaţiile noului fenomen acele calităţi care-i fixează autonomia relativă.

Pătrunderea literaturii şi artei culte impune studiul întregului repertoriu artistic prezent în rîndul maselor de muncitori în primul rînd sub raport cantitativ faţă de cele două modalităţi literare şi artistice de la nivelul întregului repertoriu (cît de mult a pătruns arta cultă în viaţa artistică a colectivităţii de muncitori la un moment dat, etc.), raport care se răsfrînge atît ca proces de influenţă asupra vieţii literare şi artistice a membrilor în parte a respectivei colectivităţi, cît şi ca proces concretizat în calitatea nouă a acestor opere în care folcloricul şi cultul coexistă fie asindetic, fie printr-o suprapunere verticală exprimată ca restructurare parţială a modalităţii orale, a tematicii şi a formei (sau a tematicii plus a formei etc.) unei creaţii iniţial tradiţionale.

Caracterizarea pieselor artistice prezente în repertoriul maselor de muncitori se poate face în liniile cele mai generale şi deci esenţiale *după natura operelor* considerate în raport cu cele două constante istoriceşte cristalizate, „folcloricul" şi „cultul" precum şi în raport cu natura şi calitatea lor *„muncitorească"*.

După natura lor, repertoriul prezintă trei categorii de fenomene : fenomene de folclor tradiţional vechi sau nou, cristalizate cu claritate ca modalitate orală tradiţională ; fenomene de literatură cultă populară (prin circulaţie) care, la muncitori, nu au intrat într-un proces de circulaţie de tip folcloric ; fenomene mixte, mai mult sau mai puţin structurate după natura folclorică tradiţională sau după natura creaţiei culte.

Piesele de folclor oral tradiţional sînt reprezentate printr-o mare bogăţie şi frumuseţe artistică exprimată în feluritele genuri şi specii. În principal ele sînt piese preluate din folclorul ţărănesc vechi, respectiv folclorul pastoral şi agricol, precum şi piese de folclor de aceeaşi factură tradiţională şi anume din folclorul altor ocupaţii ca : folclorul vechi ale minerilor, al tăietorilor de lemne, al meşteşugarilor de la sate etc.; sau piese de folclor contemporan create de muncitori întru totul în maniera folclorică tradiţională.

Legătura foarte strînsă a repertoriului cu operele literare şi artistice de folclor ţărănesc şi *predilecţia* pentru acestea se explică prin originea ţărănească a majorităţii muncitorilor industriali ; totodată prin valoarea şi viabilitatea folclorului nostru ţărănesc tradiţional de o rară bogăţie şi frumuseţe artistică ; prin continua legătură dintre mediul industrial şi cel sătesc.

În condiţiile revoluţiei culturale piesele de folclor tradiţional sînt propagate în noul repertoriu şi prin acţiuni organizate : programe radio etc.

Prezenţa şi circulaţia unor piese literare şi artistice culte la nivelul maselor de muncitori vizează cunoaşterea de către aceştia a unor poezii, cîntece, romane, piese de teatru etc. În trecut, majoritatea operelor culte au fost popularizate în rîndul muncitorilor prin activitatea culturală desfăşurată de sindicat şi anume pe calea unor organizaţii artistice muncitoreşti locale, muzicale şi teatrale, prin crearea de biblioteci etc. şi prin acţiunile culturale iniţiate de intelectuali progresişti ca înfiinţarea unor asociaţii artistice corale şi teatrale, sau crearea de biblioteci populare etc.

Activitatea la care ne referim, organizată în regimul trecut sub îndrumarea partidului clasei muncitoare în cazul celei sindicale şi în mod relativ spontan în cazul iniţiativelor personale ale unor oameni de cultură, este preluată de către revoluţia culturală în condiţii cu

https://biblioteca-digitala.ro

ajutorul unor căi specifice răspîndirii culturii scrise ca tipărituri, aparatură tehnică în general, manifestaţii artistice, programe artistice etc., care reproduc operele respective *iterativ*.

Treptele parcurse în general de actul de memorare a unei opere literare şi artistice pot să ne preocupe şi în legătură cu circulaţia în mase a operei culte, inclusiv a operei de factură folclorică finisată şi aflată într-un stadiu sau într-un mediu în care procesul de recreaţie rămîne doar virtual.

Aprecierea caracterului popular al unei opere culte se exprimă adeseori cifric ca proces de particîpare dat de numărul participanţilor etc., ceea ce nu exclude dar nici nu obligă o reproducere orală identică.

Caracterul popular al unei opere culte care circulă în masele poporului, exprimat în termenii cerinţelor literare şi artistice a maselor (evoluţie şi modificare a cerinţelor etc.), ridică şi condiţia *accesibilităţii* unei opere spre a putea circula şi anume atît în legătură cu calitatea intrinsecă a operei în discuţie cît şi cu nivelul de cultură al maselor, între cele două stabilindu-se un raport specific ce se referă atît la respectiva operă cît şi la nivelul cultural.

În trecut, procesul de circulaţie a folclorului s-a realizat prin opere omogene de aceiaşi factură, respectiv prin opere folclorice, expresii ale unităţii dintre creaţie — oralitate — cocreaţie — anonimat — caracter colectiv. Pe măsura unei circulaţii izolate de cea cultă, operele, şi aşa omogene ca factură, se cizelau din punct de vedere artistic şi deci, implicit, al conţinutului şi al formei, devenind tot mai esenţial folclorice şi deci din ce în ce mai omogene, iar procesul general al circulaţiei se reproducea pe sine însuşi, prin chiar condiţiile specifice ale propriei circulaţii din ce în ce mai mult ca proces specific şi conferea în cele din urmă *un caracter colectiv tot mai esenţial omogen* operelor în parte cît şi lui însuşi ca proces.

În condiţiile noi în care procesul de circulaţie al artei la nivelul maselor atrage şi opere de altă factură, culte şi mixte (parţial folclorice, parţial culte), caracteristicile sale de proces colectiv cad sub unghiul de incidenţă al unor fenomene de absorbţie deosebit de complexe şi totodată subtile *care se referă la caracteristicile întregului repertoriu literar şi artistic prezent la muncitorii consideraţi istoric şi local, inclusiv la toţi factorii care au concurat la constituirea lui.*

Spre deosebire de literatura şi arta cultă care a izvorît pe baza a două categorii de cultură, cultura populară şi cultura scrisă, opera folclorică a izvorît ca modalitate artistică specifică din terenul unei singure sfere culturale, aceea a culturii populare orale, în care se încadrează ca latură constitutivă. Transmisă şi dezvoltată de la generaţie la generaţie, cultura orală reprezintă concluziile unor observaţii milenare ale maselor populare asupra realităţii, experienţa lor în legătură cu cele trei categorii de fenomene ale naturii, societăţii şi gîndirii.

În condiţiile noi ale socialismului este revoluţionată temelia unică a culturii tradiţionale orale prin difuzarea în cadrul unei acţiuni deosebit de puternice, statal organizate, şi fundamentate pe principii ştiinţifice, a nenumărate opere din toate domeniile culturii scrise, inclusiv din domeniul artei de tip cult.

Folclorul muncitoresc apare în condiţiile în care în cultura maselor de muncitori încep să-şi găsească punct de convergenţă ambele sfere ale culturii, orală şi cultă ; ca fenomen puternic impregnat de o tematică socială, reflectare a ansamblului vieţii sociale, inclusiv a modificărilor social-politice ce se desfăşoară.

În cadrul acestei legături, *noul* ce apare în folclorul muncitoresc faţă de folclorul tradiţional este influenţat atît prin legături ce se stabilesc între cele două sfere artistice, şi anume prin repertoriul general ce i se opune ca un întreg, cît şi prin influenţele venite din direcţia altor domenii ale culturii, în primul rînd a influenţei politice şi ideologice. În folclorul muncitoresc apar piese *ce se înscriu în modalitatea artistică orală* dar cu ele-

https://biblioteca-digitala.ro

mente tematice noi care nu au izvorît, în principal, dintr-o legătură cu opera cultă artistică ci au fost determinate în primul rînd de împrejurările vieţii sociale noi. Pe terenul întîlnirii celor două modalităţi, oral şi cult, pe care se dezvoltă viaţa artistică populară a muncitorilor ia naştere şi un alt fenomen nou care nu mai poate fi constrîns schematic nici în confiniile vechiului folclor — produs al izolării — şi nici pe linia literaturii culte popularizate şi care prezentînd aspecte dintre cele mai complexe trebuie apreciat ca atare. Cercetarea este chemată să descifreze în notaţiile noului fenomen acele calităţi care-i fixează autonomia relativă.

Pătrunderea literaturii şi artei culte impune studiul întregului repertoriu artistic prezent în rîndul maselor de muncitori în primul rînd sub raport cantitativ faţă de cele două modalităţi literare şi artistice de la nivelul întregului repertoriu (cît de mult a pătruns arta cultă în viaţa artistică a colectivităţii de muncitori la un moment dat, etc.), raport care se răsfrînge atît ca proces de influenţă asupra vieţii literare şi artistice a membrilor în parte a respectivei colectivităţi, cît şi ca proces concretizat în calitatea nouă a acestor opere în care folcloricul şi cultul coexistă fie asindetic, fie printr-o suprapunere verticală exprimată ca restructurare parţială a modalităţii orale, a tematicii şi a formei (sau a tematicii plus a formei etc.) unei creaţii iniţial tradiţionale.

Caracterizarea pieselor artistice prezente în repertoriul maselor de muncitori se poate face în liniile cele mai generale şi deci esenţiale *după natura operelor* considerate în raport cu cele două constante istoriceşte cristalizate, „folcloricul" şi „cultul" precum şi în raport cu natura şi calitatea lor *„muncitorească"*.

După natura lor, repertoriul prezintă trei categorii de fenomene : fenomene de folclor tradiţional vechi sau nou, cristalizate cu claritate ca modalitate orală tradiţională ; fenomene de literatură cultă populară (prin circulaţie) care, la muncitori, nu au intrat într-un proces de circulaţie de tip folcloric ; fenomene mixte, mai mult sau mai puţin structurate după natura folclorică tradiţională sau după natura creaţiei culte.

Piesele de folclor oral tradiţional sînt reprezentate printr-o mare bogăţie şi frumuseţe artistică exprimată în feluritele genuri şi specii. În principal ele sînt piese preluate din folclorul ţărănesc vechi, respectiv folclorul pastoral şi agricol, precum şi piese de folclor de aceeaşi factură tradiţională şi anume din folclorul altor ocupaţii ca : folclorul vechi ale minerilor, al tăietorilor de lemne, al meşteşugarilor de la sate etc.; sau piese de folclor contemporan create de muncitori întru totul în maniera folclorică tradiţională.

Legătura foarte strînsă a repertoriului cu operele literare şi artistice de folclor ţărănesc şi *predilecţia* pentru acestea se explică prin originea ţărănească a majorităţii muncitorilor industriali ; totodată prin valoarea şi viabilitatea folclorului nostru ţărănesc tradiţional de o rară bogăţie şi frumuseţe artistică ; prin continua legătură dintre mediul industrial şi cel sătesc.

În condiţiile revoluţiei culturale piesele de folclor tradiţional sînt propagate în noul repertoriu şi prin acţiuni organizate : programe radio etc.

Prezenţa şi circulaţia unor piese literare şi artistice culte la nivelul maselor de muncitori vizează cunoaşterea de către aceştia a unor poezii, cîntece, romane, piese de teatru etc. În trecut, majoritatea operelor culte au fost popularizate în rîndul muncitorilor prin activitatea culturală desfăşurată de sindicat şi anume pe calea unor organizaţii artistice muncitoreşti locale, muzicale şi teatrale, prin crearea de biblioteci etc. şi prin acţiunile culturale iniţiate de intelectuali progresişti ca înfiinţarea unor asociaţii artistice corale şi teatrale, sau crearea de biblioteci populare etc.

Activitatea la care ne referim, organizată în regimul trecut sub îndrumarea partidului clasei muncitoare în cazul celei sindicale şi în mod relativ spontan în cazul iniţiativelor personale ale unor oameni de cultură, este preluată de către revoluţia culturală în condiţii cu

https://biblioteca-digitala.ro

totul deosebite. Căile de îmbogăţire a repertoriului în cadrul revoluţiei culturale statal organizate pe criterii ştiinţifice oferă maselor de muncitori posibilitatea venirii lor în contact cu operele artistice valoroase pe baza principiului ridicării maselor la arta de valoare şi nu a coborîrii artei la forme diluate, de popularizare a artisticului, arta urmînd căi diferite de acelea ale altor domenii, de exemplu de condiţiile de popularizare ale operelor de ştiinţă. Atît în trecut cît şi în condiţiile noi, esenţial modificate, ale revoluţiei culturale, o prezenţă relevantă înscrie în repertoriul muncitoresc programul artistic de factură cultă al activităţii artistice de amatori. Multe din operele difuzate pe această cale au devenit extrem de populare, fără însă a fi fost transformate în „folclorice prin circulaţie".

Cea de a treia categorie cuprinde *operele mixte*, care nu sînt nici pur folclorice în lumina normelor folcloristicii tradiţionale şi nici exclusiv culte şi se manifestă în forme diverse, de exemplu ca opere culte prin geneză care au suferit reconstituiri pe tipare folclorice tradiţionale, sau ca opere populare prin geneză care au absorbit unele elemente culte etc. O categorie importantă ce se manifestă în această a treia zonă a repertoriului muncitoresc o constituie operele care nu sînt nici folclorice tradiţionale, în accepţiunea clasică, şi nici culte, păstrate ca atare, provenind din arta populară orăşenească în care mixtura dintre folcloric şi cult s-a realizat încă înainte de a fi fost preluate şi nu ca rezultatul unei modificări intervenite la iniţiativa artistică a muncitorilor.

Piesele mixte, populare la muncitori, apar adeseori şi ca fenomene izvorîte în principal sub impulsiunea unor cauze deosebite de aceea a confruntării exclusive dintre „folclor" şi „arta cultă", de exemplu a unui eveniment politic, a unei greve din trecut care solicită apariţia unui cîntec mobilizator etc. În asemenea cazuri se nasc adeseori creaţii şi variante extrem de importante ca documente politice dar mai puţin realizate din punct de vedere artistic, ceea ce are ca urmare înlocuirea lor cu alte piese, pe măsură ce împrejurările care le-au solicitat au fost depăşite ca moment istoric. Această situaţie caracterizează de exemplu viaţa multor cîntece politice revoluţionare din trecut.

Caracteristica de „muncitoresc" se conferă *acelor opere artistice care au în centrul preocupării lor clasa muncitoare în întregime, sau membrii individuali ai acesteia — eroul muncitor — , reflectă aspecte ale felului de viaţă materială şi spirituală a muncitorilor şi tratează fenomenele de pe poziţiile clasei muncitoare.*

Calitatea de „muncitoresc" apare în repertoriul clasei muncitoare în legătură cu fiecare din cele trei categorii de fenomene artistice menţionate: în operele literare şi artistice aparţinînd literaturii şi artei culte, în cadrul cărora calitatea de „muncitoresc" se conturează de preferinţă în sfera literaturii şi artei socialiste; în opere structurate din punct de vedere tematic şi formal-artistic pe tiparele clasice ale folclorului oral-tradiţional precum şi în opere mixte în care converg elemente de creaţie provenite din modalităţi de creaţie diferite, culte şi orale tradiţionale ţărăneşti, inclusiv preluate din folclorul tradiţional orăşenesc.

Operele literare şi artistice *muncitoreşti* nu epuizează întregul repertoriu artistic al muncitorilor în cadrul căruia, după cum a rezultat, coabitează o multitudine de fenomene. În repertoriul literar şi artistic popular al clasei muncitoare într-o perioadă dată şi în limite geografice-teritoriale determinate (centru industrial, regiune, ţară) cele trei categorii sus menţionate şi *exprimînd o caracteristică muncitorească* fiinţează în proporţii variabile în funcţie de mai mulţi factori. Repertoriile artistice mai vechi ale muncitorilor din cadrul orînduirii capitaliste cuprind în proporţie covîrşitoare fenomenele aparţinînd celei de a doua şi celei de a treia categorii.

Există o diferenţă între ceea ce numim opere populare *muncitoreşti* şi opere populare care circulă *în rîndul maselor de muncitori*. Diferenţa ce o sesizăm este determinată de operele ce reprezintă cu *claritate* elementele ce consacră noţiunea de „muncitoresc", şi care se

https://biblioteca-digitala.ro

află într-un raport de subordonare faţă de sfera mai generală a celor „populare" în rîndul maselor de muncitori.

Problema calităţii muncitoreşti, în felul în care o punem, ridică şi întrebarea dacă se poate acorda calificativul de muncitoresc operelor ce aparţin prin creaţie muncitorilor dar nu introduc elemente suficiente din care să rezulte aspecte muncitoreşti de felul celor condiţionate în definirea „muncitorescului" mai sus expusă (informaţiile ne arată că o asemenea operă a fost creată totuşi de muncitori). Problema autorului care nu este muncitor nu intră însă în discuţie de vreme ce am apreciat ca muncitoreşti şi acele creaţii de factură cultă care se conformează normelor amintite. Considerăm că astfel de producţii nu se integrează în „muncitoresc" deoarece criteriul de clasificare trebuie să aibă în vedere în mod sever *caracteristicile reprezentative* care constituie totodată şi coordonatele de apreciere. Fenomenul nu este motivat exclusiv de raţiuni de cercetare ci şi de o bază reală, de faptul că în general asemenea creaţii apar în legătură cu acei muncitori care nu s-au integrat *încă*, în ceea ce priveşte felul lor de trai material şi spiritual, în specificul muncitoresc.

Contopirea prin problematică şi imagini a unei opere, creaţie proprie a muncitorului, cu alte creaţii de aceeaşi factură aparţinînd altor clase şi pături nu poate să constituie o calitate negativă, în ansamblul creaţiei muncitorilor; dimpotrivă, dacă sesizăm aceste aspecte subordonate scopului ştiinţific al definiţiei, trebuie să sesizăm de asemenea că operele create de muncitori în manieră similară creaţiilor proprii altor categorii ale poporului, în spirit ţărănesc etc. ne obligă a sublinia legătura strînsă între muncitori şi celelalte categorii sociale ale poporului, reflectată de data aceasta într-o împrejurare artistică.

În trecut creaţiile artistice originale, cu specific muncitoresc bine profilat, au apărut cu prioritate la muncitorii industriali mai vechi, muncitori vîrstnici, muncitori la a doua şi a treia generaţie de muncitori ş.a., mai consolidaţi în cadrul unei vieţi materiale specific muncitoreşti. În acestea se revarsă cu naturaleţe imagini proprii felului de trai, concepţiilor etc. ce caracterizează ansamblul culturii populare a muncitorilor.

Ca structură, creaţia artistică a muncitorilor cu absenţa fenomenelor specifice muncitoreşti se leagă în mod curent de preferinţă de o structură folclorică de tipul celei ţărăneşti dar şi de tipul altor categorii, orăşeneşti, în timp ce creaţia muncitorească specifică îşi caută mai insistent forme şi expresii proprii. Acordînd întreaga însemnătate pieselor pe care le definim drept „creaţii muncitoreşti" şi „recreaţii muncitoreşti" acestea nu pot totuşi constitui un obiect de cercetare în sine, în afara *întregii* modalităţi a vieţii artistice a respectivelor mase, în afara specificului folclorului tradiţional şi a activităţii ce le leagă de specificul general al artei culte.

Categoria artistică de „muncitoresc" se realizează în ansamblul repertoriului în *proporţii diferite* în legătură cu următoarele împrejurări: *Aspectele referitoare la felul de trai, la făurirea de eroi muncitori individuali se leagă cu precădere de piese de factură tradiţională-orală ţărăneşti şi de factură orăşenească preluate de muncitori* şi în care aceştia introduc specificul muncitoresc, fie prin adiţiuni la imaginile preluate fie înlocuindu-le cu cele muncitoreşti. *Caracteristicile muncitoreşti care se referă la clasa muncitoare în întregime şi prin care se exprimă în mod pregnant-revoluţionar elemente de ideaţie, de concepţie, de pe poziţiile teoriei revoluţionare a clasei muncitoare apar în principal în cadrul operelor de factură cultă ale literaturii şi artei socialiste difuzate în masă.* Această situaţie credem că trebuie pusă în primul rînd în legătură cu principiul general al raportului dintre conştient şi spontan în mişcarea muncitorească, cu rolul partidului clasei muncitoare în introducerea fenomenelor de conştiinţă în rîndul maselor muncitoare.

Fenomenul artistic muncitoresc trebuie deci apreciat şi în lumea introducerii lui din afară şi nu în mod exclusiv ca manifestare spontană a muncitorilor, de unde rezultă consecinţe majore pentru cercetarea şi definirea folclorului muncitoresc.

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetarea repertoriului artistic trebuie să se orienteze spre masele de muncitori pe considerentul că orice cercetare de folclor porneşte de la premisa *frecvenţei fenomenului de folclor în mase*. În arta populară muncitorească, operele culte socialiste popularizate şi creaţiile individuale ale muncitorilor nu au o rezonanţă identică în mase sau la muncitorii înaintaţi, aceştia din urmă fiind, sub raportul conştiinţei socialiste, dintr-un stadiu „mai esenţial muncitoresc", respectiv mai esenţial revoluţionar decît masele în diferitele etape ale dezvoltării clasei muncitoare.

Pieselor de folclor, aparţinînd lucrătorilor mineri sau forestieri din perioadele anterioare transformării acestor categorii de lucrători în proletari, nu li se poate atribui în mod nediferenţiat calificativul de „muncitoreşti".

Situaţia este valabilă şi în legătură cu folclorul breslelor etc. Prin geneza lor, anterioară apariţiei proletariatului, acestea nu pot să cuprindă în formele lor vechi calităţi specifice muncitoreşti. Absorbirea acestor piese folclorice în repertoriul muncitoresc are loc o dată cu proletarizarea categoriilor sus-menţionate şi anume pe două căi: fie ca folclor vechi nesupus modificărilor, fie ca folclor reformulat de muncitori în legătură cu aspecte de viaţă şi de concepţie ale noii clase, clasa muncitoare, devenind astfel folclor muncitoresc propriu-zis.

O greutate obiectivă se manifestă în mod incontestabil în legătură cu aprecierea acestor piese din cauza persistenţei în trecut, în condiţiile societăţii capitaliste, a unor elemente de viaţă identice la muncitorii proletari şi la cei de mai înainte, în special în legătură cu felul de exercitare a ocupaţiei, lucrul la pădure, în mină etc. Cercetarea folclorului vechi, miner, forestier, breslaş, este obligatorie pentru a preciza în noul folclor muncitoresc ce anume a apărut în legătură cu piesele anterioare ale respectivelor categorii, mai ales în centrele industriale cu acelaşi specific de activitate (miner, forestier etc.).

Adeseori, prin argumentaţii logice formulate pe baza unor materiale ilustrative din anumite puncte de vedere, se preconizează definirea „muncitorescului" prin subordonarea acestuia sferei „orăşenescului". În legătură cu această problemă se fac de asemenea necesare unele precizări de obiect şi de metodă. Sub raportul obiectului, noţiunile de „muncitoresc" şi „orăşenesc" se referă la două categorii de fenomene deosebite, criteriul de clasă fiind fundamental în aprecierea oricăror fenomene sociale. Dacă prima noţiune este omogenă, în sensul că se referă la o singură clasă socială, cea de-a doua este expresia unei unităţi sociale neomogene din punct de vedere al categoriilor şi claselor sociale. În ceea ce priveşte fenomenul de folclor, între cele două sfere, „folclor muncitoresc" şi „folclor orăşenesc", nu se poate trage semnul egalităţii din mai multe considerente. Pornind de la contradicţia dintre sat şi oraş, şi deci de la diferenţierea în „folclor sătesc" şi „folclor orăşenesc", sfera folclorului orăşenesc nu o include în întregime pe aceea a folclorului muncitoresc deoarece sfera folclorului muncitoresc se materializează în trei ipostaze deosebite: folclorul muncitoresc al muncitorilor locuitori ai oraşului; acela aparţinînd muncitorilor locuitori ai satului şi antrenaţi în mediul industrial numai pe timpul exercitării activităţii strict profesionale; acela aparţinînd muncitorilor rezidenţi ai unui centru industrial — unitate socială intermediară surprinsă în proces de orăşenizare dar oscilînd puternic în condiţiile societăţii burgheze din trecut spre formula unei existenţe rurale. Între cele două sfere, „folclorul muncitoresc" şi „folclorul orăşenesc", nu există o suprapunere perfectă nici în timp. Sfera folclorului orăşenesc se constituie cu mult înaintea apariţiei folclorului muncitoresc, iar acesta din urmă nu preia în mod integral întreaga moştenire a folclorului orăşenesc nici măcar în cazul folclorului muncitorilor rezidenţi ai oraşelor. Cu atît mai puţin putem vorbi despre o moştenire a folclorului orăşenesc vechi la muncitorii locuitori ai satelor sau la aceia din centrele industriale neevoluate spre stadiul de oraş.

https://biblioteca-digitala.ro

O totală subsumare a sferei folclorului muncitoresc aceleia a folclorului orăşenesc nu este plauzibilă nici pe motivul că ambele categorii ne oferă producţii mixte (combinaţie de „folcloric" şi „cult" în aceeaşi operă artistică), deoarece există o diferenţă specifică între condiţiile în care s-a format caracterul mixt din folclorul orăşenesc şi cel mixt din structura folclorului muncitoresc. În cazul operelor artistice muncitoreşti, fenomenul mixt se leagă în ultimă instanţă de locul şi rolul deosebit pe care-l ocupă clasa muncitoare în istorie şi de sarcinile istorice ce-i revin. În legătură cu aceasta, ne amintim rolul artei socialiste în formarea creaţiilor mixte originale la muncitori.

Chiar dacă am face abstracţie de obiecţiile referitoare la caracterul eterogen al artei populare orăşeneşti sub raportul claselor şi categoriilor sociale care au concurat la realizarea acesteia — ceea ce în mod ştiinţific nu este posibil — şi am aprecia cele două categorii în mod exclusiv sub raportul caracterului eterogen al modalităţii artistice prin care se exprimă datorită coexistenţei în confiniile acestor creaţii atît a naturii populare — orale cît şi a celei culte — scrise, metoda de a defini o noţiune eterogenă (folclorul muncitoresc) printr-o altă noţiune eterogenă (folclorul orăşenesc), nu este relevantă şi complică lucrurile.

În lumina condiţiilor în care apare şi se dezvoltă fenomenul artistic popular la muncitori este mai eficientă definirea folclorului muncitoresc în raport cu cele două categorii istoriceşte cristalizate, respectiv în raport cu folclorul ţărănesc devenit clasic şi cu opera cultă. Prin raportarea la cele două categorii cu un specific bine determinat se va putea ajunge atît la definiţia proprie a folclorului muncitoresc cît şi la cunoaşterea raportului dintre folclorul orăşenesc şi folclorul muncitoresc, extrem de utilă pentru a demonstra legătura puternică indiscutabilă dintre cele două forme, întrepătrunderea lor pe anumite secvenţe.

Cercetările de teren efectuate la muncitori subliniază o viaţă artistică bogată, ce se manifestă complex din toate punctele de vedere.

Prezenţa în repertoriul artistic general al maselor de muncitori a operelor de folclor vechi ţărănesc precum şi a folclorului vechi aparţinînd altor categorii de ocupaţii (ca mineri, forestieri, meşteşugari de la sate); prezenţa operelor vechi şi contemporane din cadrul artei populare orăşeneşti (care ea însăşi se profilează ca fenomen nu mai puţin complex, constituit din folclor lăutăresc, folclorul meşteşugăresc al oraşului etc.); prezenţa operelor culte popularizate; prezenţa unor opere creaţii proprii ale muncitorilor de factură folclorică tradiţională, precum şi a unor creaţii proprii de factură mixtă, considerînd totodată şi multitudinea de genuri şi specii prin care fiinţează toate aceste opere, rezultă că definiţia folclorului muncitoresc nu se poate da decît pornind de la această realitate bogată şi multilaterală. Definirea folclorului muncitoresc nu poate fi fundamentată pe baza unor cercetări unilaterale, dirijate spre o singură latură a realităţii artistice, de exemplu în mod exclusiv pe baza cîntecelor, sau pe baza prozei muncitoreşti etc., cu atît mai puţin pe baza cercetării şi concluziilor obţinute în legătură cu o specie aparte (cum ar fi cîntecele muncitoreşti revoluţionare sau proza scurtă satirică etc.). Definirea folclorului muncitoresc nu se poate face nici pe baza unui material unilateral, de exemplu pe baza operelor mixte.

★

În lumina aspectelor şi a punctului de vedere general, expus mai sus, ne îndreptăm în mod inevitabil spre concluzia că în definiţia folclorului muncitoresc trebuie să calificăm drept folclor în mod exclusiv acele opere care se dezvoltă în condiţiile *obligatorii pentru orice operă folclorică*: oralitate, anonimat, caracter colectiv, exprimare omogenă prin oralitate şi anonimat etc., condiţii în care rolul oralităţii, după cum se ştie, nu este exterior ci determinant, apare din interiorul procesului de circulaţie şi-i conferă, în cele din urmă, caracteristica de folclor. Îmbinînd

https://biblioteca-digitala.ro

această poziţie cu definiţia dată „muncitorescului", rezultă că *folclorul muncitoresc se constituie în mod exclusiv din opere literare şi artistice de factură tradiţională-orală, create într-o manieră întru totul fidelă acestei facturi. Creaţii, sau re-creaţii grefate pe o operă dată de folclor, efectuate de muncitori în parte sau în colectiv sau chiar de membrii altor categorii, opere care au în centrul preocupării eroul muncitor, clasa muncitoare şi reflectă aspecte din felul de viaţă materială şi spirituală a muncitorilor, de pe poziţiile clasei muncitoare.*

În realitatea socială a ţării noastre, asemenea opere au existat şi există şi azi datorită unor condiţii specifice legate de condiţiile de dezvoltare ale muncitorimii, în raport cu proveniența acesteia din mediul ţărănesc, cu participarea unei bune părţi a maselor de muncitori la viaţa acestui mediu multă vreme după intrarea în industrie. Folclorul muncitoresc este puternic alimentat de folclorul ţărănesc tradiţional, iar diferenţierile faţă de folclorul tradiţional apar pe inia calităţilor ce se exprimă prin categoria artistică de „muncitoresc".

Folclorul muncitoresc caracterizează în mod deosebit repertoriul maselor de muncitori din trecut, în condiţiile societăţii capitaliste şi a perioadei precapitaliste în care izolarea de „cultura cultă" era nota predominantă, încă hotărîtoare pentru dezvoltarea vieţii artistice colective a maselor de muncitori.

Datorită situaţiei sociale specifice a clasei muncitoare în legătură cu locul şi rolul consecvent revoluţionar ce-i revine în istorie, cercetarea de folclor muncitoresc nu poate să stăruie cu exclusivitate asupra propriului său obiect, ceea ce era posibil şi chiar obligatoriu în legătură cu folclorul vechi al celorlalte clase şi categorii.

Definiţia folclorului muncitoresc, şi în legătură cu aceasta metoda de cercetare, trebuie să fie deosebit de elastică în direcţia recunoaşterii caracterului de „stadiu" în care se află folclorul muncitoresc în ansamblul vieţii artistice colective a muncitorimii. Supusă necontenit influenţei unor factori politici, ideologici, culturali, sfera vieţii artistice la muncitori se modifică, şi anume într-o direcţie cu totul nouă, necunoscută de dezvoltarea folclorului clasic : folclorul muncitoresc nu mai fiinţează ca *unică* modalitate literară artistică de dezvoltare a vieţii artistice la nivelul maselor, cum era cazul vechiului folclor ţărănesc la masele ţărăneşti din trecut. Coexistenţa manifestă a altor forme artistice devenite populare pe acelaşi plan al maselor, trebuie să fie vizată atît de cercetarea de folclor muncitoresc cît şi de obiectul folclorului muncitoresc şi anume în direcţia *situării obiectului acestuia la interferenţa dintre popular-oral şi popular-cult, interferenţă privită ca un proces istoric general.* Dacă pentru anumite perioade acest lucru ar fi părut absurd, fiind vorba despre ceea ce s-ar putea numi *ieşirea obiectului din limitele propriului său obiect*, în cazul folclorului muncitoresc *se impune* cu severitate.

Interpretarea noilor fenomene literare şi artistice culte, progresiste şi socialiste, prezente în proporţie de masă în rîndul muncitorilor nu poate fi efectuată pe linia estompării contururilor categoriei de folclor, categorie istoriceşte constituită în condiţiile de izolare a maselor de cultura scrisă şi nici nu poate fi efectuată prin ştergerea caracteristicilor ce diferenţiază arta cultă de cea folclorică, ci, dimpotrivă, ea trebuie să pornească de pe terenul „popularului" în general şi să procedeze la diferenţierea a ceea ce găseşte la nivelul repertoriului *în lumina celor două categorii cristalizate* : „folcloric" şi „cult". În prezent, pînă cînd cele două categorii — opera folclorică tradiţională şi opera cultă — nu si-au modificat modalitatea clasică constituită ci se înfăţişează pe mai departe ca opere finisate, nu putem admite că o operă cultă, aflată într-o circulaţie de tip folcloric, este un fenomen de folclor în accepţiunea clasică ce o impune această noţiune, după cum nici o operă de factură folclorică tradiţională, devenită clasică printr-o formă finită cunoscută, nu este un fenomen cult în accepţiunea clasică, atunci cînd descrie o circulaţie cultă.

Chiar dacă prin absurd s-ar acredita o a treia modalitate artistică de durată, cele două modalităţi definite ca „folclor" şi „cult" nu mai pot fi ignorate de vreme ce fiecare în parte

https://biblioteca-digitala.ro

impune o unitate artistică formală bine conturată, cristalizată prin opere care s-au constituit în respectiva modalitate şi există ca opere finisate.

Prin cele două calităţi din care se constituie folclorul muncitoresc, din categoriile de „folclor" şi de „muncitoresc", acesta se află în dezvoltarea istoriei la intersecţia dintre oral-popular şi scris-cult şi anume nu centrifugal, pornind dinspre interiorul acestei intersecţii, ci centripetal, respectiv pornind din spre laturile sale extreme. Folclorul este tradiţional şi exprimă o formă veche bine cristalizată; „muncitorescul" este legat în mod esenţial de un fenomen nou apărut în societate şi anume de noul revoluţionar, de sarcinile consecvent revoluţionare ce-i revin. De la început el se manifestă ca un conţinut nou care ia însă forma folclorică, respectiv pe cea mai apropiată formă — considerînd împrejurările în care se naşte muncitorimea şi cultura de la care pornesc masele de muncitori. În timp ce folclorul *impune forme fixe determinate de condiţii de dezvoltare specifice* (izolare şi oralitate etc.), muncitorescul dimpotrivă ridică cerinţe pentru o tematică nouă, ale cărei forme s-au conturat în modul cel mai esenţial în cadrul artei înaintate şi culte socialiste. Dacă pe de o parte am încerca să realizăm o operă tot mai esenţial folclorică ar însemna să mergem pe linia consecvent tradiţională, care se impune în primul rînd ca un proces de circulaţie omogen, ceea ce corespunde unui proces tot mai izolat de „cultura cultă", axat tot mai mult pe propriile sale coordonate; dacă, pe de altă parte, încercăm ideea realizării unei opere tot mai esenţial muncitoreşti, aceasta presupune tot mai mult ieşirea din izolare şi însuşirea conţinutului şi formei de factură cultă. În lumina acestei contradicţii, care se exprimă şi ca o contradicţie între fond (muncitorescul) şi formă (folclorul), apar cu evidenţă liniile realităţii în care se dezvoltă folclorul muncitoresc, produs al primei întîlniri pe plan artistic dintre esenţa nouă, tematică, ideologică şi politică şi masele de muncitori. Rolul hotărîtor, în ultimă instanţă, al conţinutului, totodată principiul — devenit legitate în opera artistică — unităţii dintre conţinut şi formă, determină *caracterul transient* în care se constituie obiectul folclorului muncitoresc în istoria culturii populare muncitoreşti. Realitatea vie ne dovedeşte cu prisosinţă continua tentativă în viaţa artistică a maselor de muncitori spre asimilarea artei culte, manifestată atît la nivelul circulaţiei cît şi la nivelul creaţiei. Pe măsură ce clasa muncitoare se dezvoltă şi participarea maselor de muncitori la procesul producţiei industriale, la o viaţă publică socială şi politică se intensifică, totodată se intensifică legătura cu operele artistice culte şi mixte (ultimele, orăşeneşti, sau ale altor pături sociale); alături de creaţiile de folclor muncitoresc îşi fac apariţia în circulaţie piese artistice de factură cultă şi mixtă, pe care masele de muncitori, în virtutea culturii lor generale artistice predominant folclorice, le supun unui proces de circulaţie de tip folcloric. La aceste opere, spre deosebire de cele de folclor muncitoresc, forma folclorică începe de fapt să cedeze ca formă rigidă, să se impună numai ca tendinţă. De obicei, atît creaţiile de folclor muncitoresc cît şi operele supuse unei „circulaţii de tip folcloric" nu exprimă o creaţie nouă, originală din toate punctele de vedere ci o îmbrăcare a conţinutului artistic muncitoresc în vechea modalitate tradiţională orală integrală sau parţială. Această îmbrăcare, în cazul operei mixte, nu se referă întotdeauna la un fenomen proaspăt creat ci poate să apară prin intermediul formelor mixte specifice artei populare orăşeneşti care prin asimilarea folclorică a operei culte a creat aspecte mixte proprii încă înaintea apariţiei clasei muncitoare în oraşe. O mare parte din creaţiile mixte (nici folcloric nici cult, şi folcloric şi cult) la muncitori, creaţii proprii sau parţiale, reprezintă manifestarea fenomenului artistic muncitoresc definit de noi, de data aceasta îmbrăcat într-o prezentare de artă populară orăşenească, a doua formă artistică populară la îndemîna muncitorilor.

Creaţiile „mixte", în acelaşi timp „muncitoreşti", reprezintă după noi un alt fenomen artistic popular-muncitoresc ce nu se confundă cu folclorul muncitoresc propriu-zis. Pe plan istoric, fenomenul mixt a apărut relativ mai tîrziu. Cele două stadii, folclorul muncitoresc şi fenomenul mixt realizat prin circulaţia de tip folcloric fie a operelor prin geneză culte, fie a

https://biblioteca-digitala.ro

operelor prin geneză mixte-orăşeneşti, se deslușesc în realitatea artistică a muncitorilor ca procese artistice de creație și circulație paralele. Oricîtă bunăvoință am manifesta, realitatea ne obligă să recunoaștem că în nici unul din stadiile descrise, primul stadiu, folclorul muncitoresc și al doilea stadiu, „fenomenul mixt în circulația folclorică", nu apar fenomene artistice *realizate* la nivelul artei culte sau la nivelul artei populare de tip folcloric-tradițional (cizelate de-a lungul secolelor). Această situație nu știrbește însă întru nimic importanța celor două fenomene; dimpotrivă o subliniază, și anume ca documente deosebit de convingătoare în legătură cu dezvoltarea cerințelor și gustului artistic al maselor de muncitori, ca trepte ce le parcurge gustul artistic al acestor mase de la o viață artistică unică, folclorul tradițional țărănesc etc., la o viață artistică cu totul nouă și complexă, reprezentată prin alăturarea la prezența folclorică a prezenței operelor artistice culte și mixte-orășenești. Concomitența în repertoriile muncitorești vechi, dar mai ales în cele noi, a operelor de folclor, prezența de mari proporții a celor mixte, de asemenea prezența operelor culte atestă evoluția generală a procesului ridicării maselor spre arta cultă, evidențiind împrejurările deosebit de complexe în care această evoluție se exprimă ca atare.

Problema folclorului muncitoresc este legată în mod legic de fenomenul revoluției culturale din socialism și, ca urmare, obiectul folclorului muncitoresc nu poate fi stabilit în afara întregului proces al revoluției culturale. Apariția folclorului muncitoresc vechi încă în cadrul societății capitaliste nu anulează aceasta deoarece de la apariția sa clasa muncitoare începe să se afirme pe planul vieții artistice atît în mod spontan cît și în mod conștient, organizat de către partidul clasei muncitoare, să caute forme artistice satisfăcătoare specificului său de viață și idealurilor sale, totodată proporționale stadiului general de cultură al maselor, începe să lupte împotriva izolării artistice. Formele artistice consacrate încep să fie folosite ca tribună a luptei politice a clasei muncitoare, totodată pîrghii de introducere a conștiinței socialiste în mase.

Idealul artistic nu rămîne însă la stadiul folclorului muncitoresc, fenomen ușor de argumentat prin însăși construcția mozaicală a repertoriilor artistice la muncitori și prin ritmul rapid de creație și apoi de abandonare a propriilor piese de folclor care se generează și dispar într-un proces dinamic, permanent, în raport cu diferitele straturi ale maselor de muncitori și cu emanciparea lor continuă. Lupta pentru desființarea exploatării, care își propune printre revendicările sale și eliberarea culturală și artistică, impulsionează cerințe tot mai înalte, care sînt făcute cunoscute maselor de muncitori atît printr-o propagandă politică, cît și prin propaganda culturală-artistică propriu-zisă, fenomene ce apar încă în condițiile luptei politice și ideologice a clasei muncitoare în capitalism. Cercetarea de folclor muncitoresc are sarcina de a situa cu fidelitate fenomenul de folclor muncitoresc și fenomenul mixt pe drumul artistic ascendent al maselor de muncitori, a valorifica aspectele complexe și nu a rezolva în mod schematic situații deosebit de semnificative pentru dezvoltarea de ansamblu a culturii spirituale populare muncitorești. În aprecierea fenomenelor de folclor muncitoresc trebuie să ne situăm din punctul de vedere al întregii perspective istorice și să înțelegem fenomenele concrete ale unor perioade în raport cu locul ce-l ocupă în dezvoltarea generală a istoriei clasei muncitoare și a societății noastre.

Problema folclorului muncitoresc iese, sub raportul metodei, din obiectul său, transformîndu-se într-un sistem de corelații de gîndire capabil să cuprindă realitatea propriului său obiect *în toate implicațiile sale majore, determinate de planul general al sferei culturii populare în socialism.* Ca metodă, definiția reprezintă în cazul de față perspectivele de factură logică în care trebuie să se încadreze tratarea în parte a laturilor concrete ale folclorului muncitoresc în care, datorită caracterului prea individual, procesul ontic ascendent de la folclor — ca unică modalitate artistică — la cult — ca cea de-a doua modalitate artistică — se manifestă doar ca tendință generală. Datorită faptului că în ansamblul culturii populare a maselor de muncitori folclorul muncitoresc nu reprezintă o condiție artistică singulară și nici un scop artistic unic și

https://biblioteca-digitala.ro

definitiv, problema definiţiei folclorului muncitoresc se impune sub două aspecte, atît ca problematică pornind de la realitatea vieţii artistice a muncitorilor în mod concentric, din spre exterior, spre a cuprinde definiţia într-o expresie sintetică, cît şi ca problematică pornind de la fenomenul procesual general de asimilare a artei culte, de la punctele cardinale intrinsece acestuia, spre a-l discuta în conexiunile lui cu fenomenul de folclor muncitoresc.

Oricît de multe piese de folclor muncitoresc apar în repertoriul maselor de muncitori, sau oricît de fecund se dovedeşte procesul de creaţie şi de re-creaţie a unor opere în spirit mixt — popular şi cult — aceste fenomene nu pot oglindi decît o parte din conexiunile cele mai semnificative ale vieţii artistice a maselor de muncitori. Ca urmare, investigarea ştiinţifică asupra folclorului muncitoresc trebuie să se situeze pe poziţiile cele mai generale, spre a se surprinde pe sine însăşi.

În ceea ce priveşte prezenţa fenomenului de creaţie mixt, care după cum rezultă în mod implicit şi din definiţia dată folclorului muncitoresc nu se prezintă ca folclor muncitoresc, interesează problema definiţiei folclorului muncitoresc în legătură cu principiul general expus că cercetarea de folclor muncitoresc trebuie să se sesizeze de toate fenomenele alături de care fiinţează în repertoriul muncitorilor, cu atît mai mult cu cît fenomenul artistic mixt reprezintă o fază nouă post-folclorică în procesul cultural general semnalat.

Tentativa de a extinde definiţia folclorului muncitoresc, şi la sfera creaţiilor şi re-creaţiilor mixte, nici pur folclorice şi nici pur culte ale muncitorilor, nu poate răspunde exigenţelor artistice ale realităţii de cercetat. În lumina procesului general de ridicare a maselor de muncitori la o viaţă artistică de factură cultă această încercare poate mai degrabă să ridice obstrucţii în calea celor care se aplică să aprecieze fenomenele noi, lipsind cercetarea de posibilitatea de a fixa şi determina calitativ creaţia artistică nouă ce apare la muncitori, în raport cu o coordonată stabilă şi clară : folclorul oral tradiţional.

Contextul mixt, nici pur folcloric şi nici pur cult în care apar nenumărate piese de creaţie şi co-creaţie artistică a muncitorilor nu exprimă „un nou folclor" ci o creaţie nouă în proporţie de masă rezultat al *interferenţei folclorului şi artei culte*, interferenţă mult discutată în legătură cu alte procese din istoria artei.

Creaţia populară muncitorească de factură mixtă, indiferent dacă este nouă sau re-creaţie, indiferent dacă se referă la o operă iniţial cultă sau la o operă iniţial mixtă, în care însă elementul cult precumpăneşte, reprezintă o formă specifică a interferenţei dintre folclor şi arta cultă. Privită în dinamica intrinsecă pe care o descrie, deci ca proces de creaţie, opera mixtă muncitorească se constituie ca proces analog celui pe care în creaţia artistică cultă îl cunoaştem sub denumirea de *tratare cultă a folclorului*. Faţă de acesta, fenomenul mixt muncitoresc în discuţie înscrie o formă caracteristică ce se constituie ca fenomen de creaţie revers celui mai sus amintit şi anume acela de *creaţie prin tratare folclorică a fenomenului cult*.

Problema tratării folclorice a artei culte s-a discutat de obicei în creaţia unui artist cult referitor la operele care au recurs la utilizarea formei folclorice prin citare nemijlocită pentru a exprima o tematică prin esenţă cultă (un exemplu cunoscut este poezia *Ce te legeni, Codrule* de Mihai Eminescu). Prin autor şi temă, interferenţa folclor-artă cultă reprezintă aici un proces de creaţie proiectat de fapt tot pe planul creaţii artistice culte, iar rezultanta şi-a găsit expresia, de obicei, în fenomene de o rară măestrie artistică. Pe planul creaţiei culte nu apare astfel vreo deosebire calitativă de natură să afecteze esenţa artistică în nici unul din procesele sesizate, în tratarea cultă a folclorului sau în tratarea folclorică a artei culte.

În cazul folclorului muncitoresc propriu-zis, datorită faptului că aici elementul nou este reprezentat prin note puţine, notele noi muncitoreşti fiind nu atît rezultanta confruntării folclor-artă cultă, cît mai degrabă a introducerii unei tematici noi, necunoscute de vechiul folclor, reflectare a unor aspecte de viaţă materială şi cultural-politică noi, care sub raport artistic-stilistic

https://biblioteca-digitala.ro

se manifestă întru totul în consonanţă cu modalitatea de tip tradiţional oral, fenomenul tratării folclorice a artei culte rămîne aici încă subsumat planului creaţiei artistice folclorice, iar caracterul artistic nu este încă afectat în mod esenţial.

Tratarea folclorică a artei culte la nivelul spontan al maselor populare se manifestă în general ca un proces de o dinamică hotărîtoare pentru caracterul artistic al operelor noi ce apar cînd elementul cult este reprezentat într-o mare proporţie. În acest caz se naşte de obicei un produs mai puţin realizat artistic deoarece procesul de creaţie nu mai are loc nici la nivelul propriu-zis al artei folclorice şi nici la acela al artei culte. Acesta este şi cazul creaţiilor mixte ale muncitorilor, rezultate din interferenţa folclor — artă cultă, în care notaţiile culte sînt prezente în proporţii apreciabile iar tratarea lor folclorică este realizată de mase de pe poziţiile de cultură artistică generală încă predominant folclorice dar nu în cadrul exclusiv al modalităţii creaţiei folclorice.

Cunoscutele cuvinte ale lui George Enescu: „ ... socotesc folclorul perfect în sine" * exprimate în legătură cu tratarea cultă a folclorului în creaţia muzicală trebuie avute în vedere şi în legătură cu aprecierea creaţiei mixte. Dacă prin geneză şi întreaga sa dezvoltare opera cultă a pornit şi porneşte necontenit de la opera folclorică şi, ca urmare, întreaga ei structură artistică este construită în ultimă instanţă pe baza absorbţiei popularului oscilînd din spre formele de abosrbţie simple spre formele deosebit de complexe şi de subtile prin care se consacră tot mai mult ca operă artistică superior realizată, opera folclorică, prin introducerea fenomenului cult în proporţii sensibile, egale sau precumpănitoare, se dezintegrează sub raportul măestriei şi originalităţii sale proprii în locul asimilării artistice folclorice producîndu-se un fenomen intermediar, „altceva decît folclor".

În cazul creaţiilor originale muncitoreşti realizate de factură mixtă şi supuse *circulaţiei de tip folcloric* (aceasta ea însăşi un instrument al tratării folclorice a artei culte) rezultatul acestui proces concretizat în operе nu valorifică în primul rînd opera artistică ci *procesul artistic intermediar obligatoriu* parcurs de masele poporului spre arta cultă, proces de asimilare spontană, „de preparare" a artei culte prin mijlocirea folclorului spre a o face accesibilă.

Cercetarea fenomenului artistic popular nu poate renunţa la esenţa sa de cercetare *artistică* şi nu se poate orienta cu prioritate, cu atît mai puţin în mod exclusiv, spre fenomenele mixte nereprezentative sub raportul realizării artistice. Nu poate ridica produsele mixte îndoielnice sub raportul realizării artistice la rangul de obiect nou al definiţiei folclorului în perioada contemporană şi nici la rangul de principiu călăuzitor în cercetările cu privire la arta populară muncitorească etc. O asemenea orientare ar însemna scăderea exigenţei artistice faţă de obiectul vechii cercetări de artă populară, a vechii folcloristici, producînd, deci, inevitabil, o slăbire a principiului artistic ca principiu de bază a cercetării, şi aceasta tocmai în momentul în care viaţa artistică a maselor de muncitori şi în general a maselor poporului face o cotitură unică în istorie în direcţia unei vieţi artistice complexe, multilaterale, bogate. Considerăm că în condiţiile generale ale revoluţiei culturale ce se desfăşoară azi în ţara noastră, cercetarea vieţii artistice a maselor de muncitori trebuie să se îndrepte spre întreaga complexitate a vieţii artistice populare considerată în concretizările-ei locale şi generale naţionale. Totodată ea trebuie să se realizeze în strînsă legătură cu întreaga sferă a culturii populare considerată în ansamblul socialului în care se integrează. Procesul artistic rezultat din ieşirea din izolare a maselor de muncitori nu-şi mai poate găsi corespondentul într-o cercetare unilaterală, compartimentată. Obiectivele istoriceşte constituite în noţiunea de folcloristică drept cercetare şi generalizare a fenomenului artistic realizat în proporţie de masă *se exprimă sub raportul metodei în noile condiţii ale vieţii artistice muncitoreşti prin orientarea spre întreaga operă populară artistică existentă la nivelul maselor de muncitori.*

* G. Bălan, *George Enescu Mesajul — Estetica*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962, p. 55.

https://biblioteca-digitala.ro

Folclorul muncitoresc inclusiv fenomenul artistic mixt, reprezintă laturi subordonate întregului fenomen artistic popular existent la muncitori. Orientată spre sine, nici cercetarea de folclor muncitoresc şi nici cercetarea fenomenului mixt nu poate fi concludentă, transformîndu-se inevitabil într-o investigaţie schematică, fără să mai amintim că în cazul celei de-a doua ea devine o investigaţie ce pierde din vedere criteriul artistic. Extinderea cercetării asupra sferei întregului fenomen popular artistic în circulaţie rezultă din natura calităţii artistice a investigaţiei care trebuie să aprecieze fenomenele în măsura în care corespund fie criteriului artistic impus de modalitatea artei orale tradiţionale, fie celui impus de modalitatea artistică de factură cultă.

Necesitatea extinderii cercetării de la „folclorul propriu-zis" la „popularul în general" se impune din toate punctele de vedere. Însăşi creaţia mixtă care nu este nici folclor şi nici artă cultă, ci o formă intermediară în stare procesuală nu-şi poate găsi o reflectare ştiinţifică decît în condiţii metodice de extindere a cercetării asupra întregului artistic popular. Orientarea spre acesta se impune în egală măsură datorită perspectivelor de viitor, necesităţii de a aprecia creaţia artistică în continuă transformare şi înnoire a maselor de muncitori care se naşte în condiţii culturale permanent revoluţionate prin pătrunderea tot mai substanţială a culturii „culte". Planul cunoaşterii, respectiv al reflectării ştiinţifice, trebuie să-şi construiască metode de cercetare capabile să reflecte creaţia artistică nouă în condiţionările şi interconexiunile ei nelimitate din realitatea socială.

În condiţiile revoluţiei culturale, folclorul şi arta cultă, modalităţi artistice clasice, reprezintă coordonatele vieţii artistice a maselor de muncitori, totodată a întregului popor. Ele sînt coordonatoarele gustului artistic pe care revoluţia culturală ca proces conştient îl îndrumă cu tot mai multă eficienţă spre înţelegerea şi aprecierea artisticului de factură cultă concomitent cu aprecierea artisticului de factură folclorică şi anume a măiestriei artistice populare tradiţionale autentice.

LUCIA MUREŞANU

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

DIN PROBLEMELE DE CERCETARE A FOLCLORULUI MUNCITORESC

În regimul burghezo-moşieresc cîntecul muncitoresc nu a făcut la noi obiectul cercetărilor ştiinţifice. Folcloristica romînească, cu rare excepţii, şi-a îndreptat atenţia exclusiv către sat, considerîndu-l ca unic deţinător al folclorului.

Cele cîteva intenţii sau îndemnuri de a se cerceta folclorul oraşului, ivite în decursul anilor, au dovedit totuşi existenţa unor tradiţii folclorice orăşeneşti formate în răstimpul unei perioade îndelungate de viaţă folclorică a oraşelor romîneşti. Astfel, Grigore Tocilescu în 1897, incluzînd în zona de culegere şi tîrgul şi oraşul, îndeamnă a se culege de la diverşi meşteşugari şi muncitori cu ziua, în special obiceiurile şi superstiţiile breslelor. Folclorul la care se referea el, era, de fapt, acela al oraşului precapitalist. În 1910, într-o perioadă de puternică influenţă a idealismului, O. Densusianu, apropiindu-se întrucîtva de înţelegerea progresistă a fenomenelor legate de viaţa spirituală a poporului, în referirile sale la infinitatea continuităţii creaţiei populare a admis implicit ca făcînd parte din domeniul folclorului producţia artistică orăşenească, deosebită într-o oarecare măsură de cea a satului, dar accesibilă lui. În 1927, revista şcolii sociologice bucureştene, condusă de D. Gusti, „Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială" [1] a publicat un chestionar pentru monografia unei întreprinderi industriale şi a unei familii de muncitori, prevăzînd şi referiri la viaţa ei artistică. Monografia însă nu a fost realizată, cunoscutele contradicţii ale şcolii sociologice ducînd la considerarea satului drept cea mai caracteristică unitate a societăţii romîneşti.

Totuşi metoda observaţiei directe la teren a şcolii monografice bucureştene a făcut posibilă surprinderea unor aspecte ale folclorului orăşenesc în perioada capitalistă şi anume concentrarea, cu deosebire în capitală, a folclorului diferitelor regiuni, ca urmare a afluenţei ţăranilor proletarizaţi la oraş, împămîntenirea acestui folclor, degajarea lui treptată de obiceiuri şi substraturi rituale şi convieţuirea lui alături de variantele sale orăşeneşti. Unele din aceste aspecte sînt dezvăluite în articolul *Căluşarii romîni la Londra şi realitatea folclorică a Bucureştilor* de Mihai Pop, articol publicat în 1938 de Revista „Sociologie romînească" [2].

Influenţa diverselor curente ideologice burgheze reacţionare şi îndeosebi a gîndirismului asupra folcloristicii a lipsit-o între cele două războaie de posibilitatea cunoaşterii folclorului în întreaga sa complexitate, în care îşi avea locul său bine definit şi folclorul muncitoresc în plină dezvoltare în acei ani. Opunînd noţiunii sociologice de „popor" în sensul unei comunităţi de pături şi clase sociale, noţiunea şovină, reacţionară, de „popor", în sensul de comunitate etnico-religioasă, folcloristica adeptă a gîndirismului a neglijat bogatele şi valoroasele genuri folclorice

[1] Anul VI, nr. 3—4, p. 376—394. (I. Setlacec, *Organizarea monografiilor industriale*).
[2] Anul III, nr. 10—12, p. 561—564.

https://biblioteca-digitala.ro

laice, îndreptîndu-şi atenţia cu deosebire înspre cercetarea folclorului ritual, a folclorului cu substrat magic sau mitic, exagerîndu-i la maximum importanţa şi chiar atribuind în mod fals, printr-o interpretare tendenţioasă, un asemenea substrat unor piese folclorice cu conţinut realist.

Dacă în domeniul culegerilor şi al observaţiilor de teren, precum şi al documentării, folcloristica dintre cele două războaie a reuşit să aducă unele contribuţii preţioase, în concluziile teoretice însă a alunecat pe o pantă neştiinţifică. Interpretînd noţiunile de „popor" şi „folclor" de pe poziţii metafizice, ea nu numai că respingea orice mărturie vie a permanentei dezvoltări a folclorului, a existenţei sale şi în afara graniţelor satului, dar încerca să construiască definiţii la baza cărora punea o serie de caracteristici imuabile. Cum însă realitatea contrazicea această imuabilitate, autorii definiţiilor au ajuns să restrîngă noţiunea de „popor" la acea parte a ţărănimii care în perioada cercetată de ei se dezvolta într-un ritm mai lent şi care, din această cauză, le dădea impresia că duce o viaţă constantă, lipsită de prefaceri. Cîntecul popular — scria I. Diaconu — „pleacă din obştea rurală rămasă fără abatere pe deplin în cadrele sufleteşti primitive" [3].

Străduindu-se să înlăture din noţiunea de „folclor" atît cîntecul muncitoresc, cît şi o parte din acel ţărănesc protestatar, în care se manifestă puternic dorinţa poporului de participare la făurirea propriei sale istorii, D. Caracostea a netezit calea concluziilor reacţionare despre pretinsul „anistorism" al poporului romîn şi „mărginita sa receptivitate cărturărească".

Cu toate aparentele divergenţe de păreri dintre D. Caracostea şi I. Diaconu, primul susţinînd mitul de pe poziţia freudistă iar celălalt de pe poziţia mistico-religioasă, concluziile lor se întîlnesc pe aceeaşi pistă şi aceasta se observă în special în consideraţiile asupra noţiunii de „popor" şi „folclor", în atitudinea ostilă faţă de folclorul progresist.

Aceeaşi eroare a atribuirii unui caracter constant vieţii şi culturii ţărăneşti se află şi la baza definiţiei dată folclorului de A. Gorovei. „... Ştiinţa săteanului ... nu-i variabilă" — scrie el — „ceea ce crede el astăzi despre creaţiunea lumii.... au crezut şi moşii şi strămoşii lui, cu mii şi mii de ani în urmă" [4]. Această ştiinţă constituie pentru A. Gorovei „elementul constant al vieţii naţionale" [5], patrimoniul, pe care acceptă să-l numească „folclor", cu condiţia ca el să rămînă „nealterat de influenţa civilizaţiei şi a culturii cărturăreşti" [6].

În ciuda contribuţiilor sale valoroase în ce priveşte colecţionarea unor genuri de folclor literar, A. Gorovei lunecă la un moment dat sub influenţa concepţiilor diversioniste-etniciste şi afirmă în mod eronat că „pătura oraşelor, din punct de vedere folcloric, nu poate fi considerată ca popor romînesc" [7]. Considerînd, fără nici un temei, oraşul străin din punct de vedere naţional, condamnă venirea ţăranilor la oraş, numindu-i cu înverşunare „dezertori ai satelor".

Iată de ce cîntecul muncitoresc nu şi-a putut afla cercetarea decît în regimul actual.

★

Pentru a putea elucida problemele de cercetare ale folclorului muncitoresc o condiţie esenţială este aceea de a trata în mod ştiinţific noţiunile de „popor" şi „folclor".

Din moment ce „poporul" este creatorul şi deţinătorul folclorului, folcloristica trebuie să aibă în vedere totalitatea păturilor sociale ce îl compun, să ţină seama în permanenţă de trans

[3] I. Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul şi versul popular*, „Ethnos", Focşani, 1946, p. 142.
[4] A. Gorovei, *Noţiuni de folclor*, Bucureşti [1932], p. 8.
[5] Idem, p. 38.
[6] Idem, p. 8.
[7] Idem, p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro

formările ce au loc în sînul poporului şi să observe consecinţele pe care aceste transformări le au asupra evoluţiei folclorului. Altfel ea riscă să piardă din vedere fenomene importante ale folclorului, să piardă legătura cu viaţa folclorică contemporană şi, în ultimă instanţă, să se transforme într-o ştiinţă a trecutului.

Înţelegînd folclorul ca o categorie istorică ne vom îndrepta atenţia către materialul deţinut de elementele reprezentative pentru clasa sau grupul social pe care vrem să-l cercetăm, în perioada istorică respectivă. Dacă pentru folclorul ţărănesc al perioadei precapitaliste figura reprezentativă era aceea a ţăranului iobag, ţinut în întunericul exploatării pe care nu o mai putea răbda, pentru folclorul muncitoresc reprezentativ este muncitorul înaintat, conştient de apartenenţa sa de clasă.

Folclorul trebuie înţeles ca o unitate înlăuntrul căreia au loc o serie de procese dialectice. Ca orice organism viu, folclorul, concomitent cu crearea de noi celule tinere, generatoare, şi le leapădă pe cele moarte, de care nu mai are nevoie. Acumularea bagajului de cunoştinţe folclorice se produce concomitent cu selecţionarea lui de către colectivitate, conform nevoilor, concepţiilor şi gusturilor ei în perioada istorică dată. Procesul de acumulare selectivă este un proces activ de respingere a elementelor depăşite, necorespunzătoare criteriilor după care se conduce colectivitatea în perioada istorică respectivă şi de asimilare a materialului corespunzător.

„În creaţia populară, în procesul complex de transformare a ei, păstrarea cu grijă a moştenirii artistice formează o unitate dialectică cu dezvoltarea ei creatoare" [8].

Concomitent cu procesul de acumulare selectivă a bagajului folcloric din folclorul în circulaţie are loc procesul de creaţie folclorică. Colectivitatea, prin reprezentanţii ei înzestraţi cu capacitate de sinteză artistică, transformă în imagini artistice, specific folclorice, impresiile căpătate din realitatea înconjurătoare.

Interacţiunea dintre procesul de acumulare selectivă şi procesul de creaţie se manifestă pe mai multe planuri şi în mai multe chipuri. Unul dintre aspectele cele mai importante ale acestei interacţiuni îl constituie raportul dintre individual şi colectiv. În folclor, acest raport se manifestă aidoma cu acela care are loc în viaţa de toate zilele a poporului în transmiterea experienţei de viaţă. Cîntecele, la fel ca şi experienţa, cunoştinţele, părerile individului sînt absorbite în bagajul de cunoştinţe al colectivităţii, iar în acelaşi timp bagajul de cunoştinţe al colectivităţii devine un bun al fiecăruia dintre membrii săi.

Această transmitere reciprocă de bunuri spirituale între individ şi colectivitate se produce tot printr-o acumulare selectivă.

Contribuţia creatoare individuală încă nu este populară în momentul în care a avut loc actul creator, ci de-abia atunci cînd ea a fost însuşită de colectivitate ca un bun comun, corespunzînd necesităţilor acesteia. Paternitatea contribuţiilor, chiar atunci cînd se cunoaşte pentru început, se pierde pe parcurs, de obicei. În cadrul procesului frecvent de transmitere variată a producţiilor folclorice se manifestă contribuţia creatoare a indivizilor, din care rezultă caracterul colectiv al creaţiei folclorice. Caracterul colectiv al procesului de creaţie folclorică este însă numai unul din aspectele caracterului colectiv al folclorului. El reprezintă una din cele mai frecvente forme de viеţuire a folclorului, dar nu forma exclusivă şi de aceea nu poate condiţiona autenticitatea folclorului. *Caracterul colectiv al folclorului se raportează la modul de însuşire a folclorului ca un bun colectiv şi individual în acelaşi timp. Aceasta este caracteristica esenţială a folclorului, ea conferă atributul de „popular" unui produs artistic.*

Folclorul ca bun al unei anumite colectivităţi nu trebuie înţeles ca un fenomen închis, desprins de fenomenele înconjurătoare, fenomen în care evoluţia se produce numai prin interacţiunea laturilor interne — deşi, evident aceasta reprezintă factorul principal al evoluţiei sale.

[8] M. Pop, *Tradiţie şi înnoire*, „Analele Universităţii C. I. Parhon", seria ştiinţe sociale, filologie, anul VIII, 1959, p. 39—49.

https://biblioteca-digitala.ro

Forţele interne de acumulare selectivă şi de creaţie în contactul lor cu fenomenele înconjurătoare acţionează asupra lor în acelaşi mod dialectic, acumulînd într-un mod selectiv şi creator produsele fenomenelor înconjurătoare şi furnizînd la rîndul lor elemente proprii, care sînt supuse unui proces asemănător acolo unde ajung. Asemenea interacţiuni se produc între folclorul diferitelor regiuni, între folclorul sătesc şi cel orăşenesc, între folclorul ţărilor învecinate etc.

Aşadar pentru ca un anumit produs folcloric să fie asimilat de o colectivitate, apartenenţa individului creator sau transmiţător la acea colectivitate nu este o condiţie absolută. Unicul criteriu după care colectivitatea îşi însuşeşte un produs artistic este acela ca produsul respectiv să corespundă concepţiei, necesităţilor şi gusturilor sale.

„În virtutea condiţiilor istorice de dezvoltare a societăţii, s-au format două tradiţii de cîntece deosebite din punct de vedere stilistic : cea ţărănească şi cea orăşenească ..." [9]. Un lucru asemănător afirma şi Béla Bártok. „În genere, marele public, — arăta el [10] — îşi închipuie că muzica populară a unei ţări este ceva omogen, unitar, ceea ce însă nu este cîtuşi de puţin conform cu realitatea. Muzica populară se compune din două feluri de material. Unul din elementele sale componente este muzica cultă în stil popular, cu alte cuvinte muzica populară orăşenească, celălalt element component este muzica populară sătească, adică muzica ţărănească. Cel puţin aşa stau lucrurile în Europa răsăriteană, pe teritoriul ce ne interesează în primul rînd".

Luînd drept caracteristică principală a muzicii populare orăşeneşti faptul că de cele mai multe ori ea se află, pentru început, consemnată în scris, B. Bártok o denumeşte „muzica cultă în stil popular". (De fapt observaţiile lui s-au limitat la muzica răspîndită în special de lăutarii orăşeneşti). Aceasta este însă numai una din formele de manifestare ale cîntecului popular orăşenesc, foarte frecventă dar nu şi obligatorie.

Desigur, muzica populară orăşenească nu este nici ea omogenă. Tradiţia populară orăşenească s-a format pe terenul unei întrepătrunderi de surse diverse ce diferă — în dependenţă de condiţiile istorico-sociale — de la perioadă la perioadă şi de la ţară la ţară. Diversitatea surselor nu împiedică însă existenţa unor trăsături comune în modul de vieţuire a folclorului orăşenesc.

Reţinem caracteristica făcută de către Béla Bártok folclorului orăşenesc cu scopul de a sublinia faptul că unele din trăsăturile procesului de creaţie şi circulaţie ale cîntecului muncitoresc cercetat de noi rezultă a fi caracteristici comune cîntecului popular orăşenesc în general. Observăm că anonimatul şi transmiterea variată sînt prezente şi aici, dar într-o măsură mai mică decît în folclorul ţărănesc. Melodiile sînt create, de regulă, pe o singură voce. Tiparul nu este exclus, dar el nu împiedică circulaţia orală.

Aceste caracteristici rezultă inevitabil din modul diferit de viaţă al populaţiei orăşeneşti faţă de aceea sătească. Contactul mai strîns al orăşanului cu literatura cultă face ca aceasta, în măsura accesibilităţii ei, să intre ca parte componentă în bagajul de cunoştinţe al colectivităţii, alături de folclorul sătesc adus în oraş de ţăranii proletarizaţi şi de lăutari, alături de ariile de operetă şi cupletele difuzate de pe scenele teatrelor, alături de cîntecele de tot felul, răspîndite prin radio, discuri şi cinematograf.

Cîntecul muncitoresc reprezintă o parte componentă a folclorului orăşenesc. Considerăm cîntec muncitoresc acel cîntec al cărui conţinut este legat de frămîntările şi năzuinţele muncitorilor în perioada istorică dată şi care de aceea este creat sau însuşit de colectivitatea munci-

[9] Din scrisoarea de răspuns a folcloristului sovietic F. A. Rubţov, din 21 nov., 1962 la întrebările puse de autoare.

[10] B. Bártok, *Ce este muzica populară ?* (Conferinţă ţinută la Budapesta în 1931), citat din B. Bártok, *Însemnări asupra cîntecului popular*, cu prefaţă de Z. Vancea, ESPLA, 1956, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro

torească ca un bun comun. În cîntecul prerevoluţionar, adică în acel cîntec, în care muncitorul constată greutăţile vieţii sale, fără a manifesta încă o conştiinţă de clasă, găsim o preponderenţă a imaginilor artistice ţărăneşti. În perioada de organizare a proletariatului, a dezvoltării conştiinţei sale de clasă se naşte cîntecul muncitoresc revoluţionar, în care se exprimă din ce în ce mai clar ideologia clasei muncitoare, ideologia marxistă. În creaţia acestor cîntece se manifestă o caracteristică a folclorului orăşenesc în genere şi anume o împletire a surselor culte cu elemente ale folclorului ţărănesc. Raportul dintre izvoarele orăşeneşti şi cele ţărăneşti în cîntecul muncitoresc este determinat de factori social-istorici şi se schimbă de la perioadă la perioadă şi de la ţară la ţară. În cîntecele noastre revoluţionare găsim o frecventă folosire a procedeelor populare de creaţie şi de asemenea forme populare de circulaţie a acestor cîntece.

Între acestea se numără : potrivirea textelor pe melodii cunoscute, uneori din repertoriul de origină sătească, reluarea unor cîntece legate de anumite evenimente şi adaptarea lor la evenimente similare, varierea melodiilor şi în special a textelor (modificările textelor cuprinzînd întreaga gamă de posibilităţi, de la simpla variaţie pînă la noua versiune), circulaţia în cea mai mare parte orală, frecventul anonimat etc.

În virtutea caracterului internaţionalist al mişcării muncitoreşti, în ţara noastră, proletariatul şi-a însuşit o serie de cîntece de circulaţie internaţională, uneori traducîndu-le, dar de cele mai multe ori adaptîndu-le texte noi. Datorită aceloraşi împrejurări şi unele din cîntecele noastre muncitoreşti revoluţionare au trecut graniţa.

Mişcarea muncitorească s-a îngrijit de răspîndirea cîntecelor revoluţionare prin publicaţii şi diverse alte mijloace, dar condiţiile grele ale muncii ilegale şi semilegale au determinat preponderenţa circulaţiei orale a cîntecelor revoluţionare şi prin aceasta şi a anonimatului. Datorită aceluiaşi fapt în creaţia de cîntece muncitoreşti revoluţionare s-a folosit larg potrivirea textelor pe melodii cunoscute, uneori pentru a camufla cu mai mult uşurinţă conţinutul revoluţionar al textelor.

Aşadar, cîntecul muncitoresc revoluţionar constituie o parte componentă a folclorului muncitoresc şi se înglobează în folclorul orăşenesc. În cadrul orînduirii burgheze cîntecul muncitoresc revoluţionar reprezintă poziţia cea mai înaintată din punct de vedere al conţinutului progresist al folclorului, exprimînd ideile cele mai înaintate ale societăţii. Prin aceasta el devine o parte componentă a culturii socialiste.

EUGENIA CERNEA

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ŞUIERAŞUL DE CUCUTA

Romînia este una din ţările care păstrează în practica muzicală populară un număr foarte mare de tipuri şi formaţii instrumentale diferite. De aceea, poate, nu e întîmplător că cea de-a XII-a conferinţă a CONSILIULUI INTERNAŢIONAL DE MUZICĂ POPULARĂ ţinută la Sinaia, în vara anului 1959, a avut ca tematică principală organologia populară. Discuţiile purtate pe marginea comunicărilor şi referatelor prezentate au reliefat cîteva probleme de însemnătate deosebită, dintre care ţinem să subliniem: *cercetarea istorică a instrumentelor populare, rolul lor în dezvoltarea muzicii populare* (influenţele reciproce dintre posibilităţile instrumentului şi structura melodiei, dintre stilul instrumental şi cel vocal), precum şi *studierea lor nemijlocită în cadrul cercetărilor de teren* [1].

Pe plan internaţional aceste probleme sînt cercetate destul de sporadic, fiind substituite cu descrieri morfologice, urmărirea circulaţiei instrumentelor sau a rolului lor în manifestările cu caracter ritual—magic. La noi studiul instrumentelor muzicale populare a cunoscut în anii Republicii o înflorire fără precedent, concretizată în lucrări valoroase asupra unor instrumente de bază, a unor stiluri de acompaniament şi mai ales în tipărirea unui tratat de organologie populară — contribuţie de seamă în cercetarea problemei clasificării şi tipologiei instrumentelor muzicale [2].

Bogăţia de tipuri şi variante instrumentale amintite la început, oferă un cîmp larg de studiu, cuprinzînd aspecte legate de tematica principală a cercetărilor de folclor actuale. Un aspect de acest fel este dăinuirea unor instrumente muzicale rudimentare. Cercetarea istorică a acestora şi mai ales analiza materialului sonor realizat cu ajutorul lor, pot contribui la cunoaşterea raportului dintre tradiţie şi contemporaneitate în folclor şi a evoluţiei muzicii pe teritoriul ţării noastre.

În cursul cercetărilor de teren efectuate anul trecut de către un colectiv al Institutului de etnografie şi folclor [3], în zona nordică a Olteniei sub-carpatice, a fost înregistrat un document muzical a cărui semnificaţie am considerat-o demnă de relevat. Este vorba de aşa-numitul „şuerat

---

[1] Mihai Pop, *Conferinţa internaţională de folclor de la Sinaia*, „Revista de folclor", 1959, nr. 3—4, p. 91.

[2] T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului romîn*, Bucureşti, 1956.

[3] Colectiv condus de prof. univ. M. Pop şi format din M. Kahane, A. Giurchescu, S. Golopenţia, C. Georgescu, I. Herţea, cercetători ştiinţifici; C. Popa, operator film şi Gh. Rusu, tehnician.

https://biblioteca-digitala.ro

în cucută" cules de la colectivista Maria D. Dîrnu, în vîrstă de 62 ani, din Alimpeşti, raionul Gilort [4].

Cucuta, din care se face fluierul, este o plantă erbacee din familia umbeliferelor (*Conium maculatum*) răspîndită (prin locurile părăsite) de la zonele de cîmpie pînă la cele de munte. Rădăcina, frunzele şi fructele ei conţin alcaloizi folosiţi în medicină încă din antichitate [5]. Tulpinele ei (lemnoase, cu striaţie fină, cilindrice şi segmentate, atingînd pînă la 2,5 m înălţime) au putut înlocui cu succes trestia, în confecţionarea unor instrumente muzicale de suflat. Terminologia dialectală a plantei (*buciniş, bucen, dudău, dudoi*) [6] atestă cu prisosinţă acest lucru: *bucin, bucen,* sînt variante dialectale pentru denumirea buciumului, *bucina* fiind şi numele unui tip de trompetă romană; iar *dudă, dudoi,* sînt denumiri dialectale pentru corn sau goarnă [7] după cum *duda* în limbile slave desemnează tot un instrument muzical de suflat, de obicei cimpoiul. De altfel, confecţionarea fluierelor din tulpina de cucută este consemnată şi în textele clasicilor latini. La romani, *cicuta* avea pe lîngă semnificaţia de plantă veninoasă sau otravă şi pe aceea de fluier, ţeavă [8]; şi la noi faptul este bine cunoscut dar destul de rar consemnat [9]. Îl întîlnim mai cu seamă în folclorul copiilor:

Buciniş,
Buciniş
De unde venişi?
Ia ieşi din grădină
Ca să-mi faci dudină
Dudină cu dop
Goală la mijloc [10].

Denumirile fluierului de cucută întîlnite de noi sînt următoarele: *şuieraş, fluier, telincă, trişcă, dudină* [11].

Alcătuirea rudimentară îl situează printre cele mai vechi tipuri de instrumente muzicale de suflat: un simplu tub cilindric astupat la unul din capete (păstrînd „nodul" tulpinii). Dimensiunile lui sînt variabile, în limitele unui întrenod de maximă lungime, adică aproximativ 8—25 cm, diametrul interior fiind de 1—2 cm. Are deci, din punct de vedere acustic, o capacitate de cca. 3 armonice naturale impare; posibilităţile sporesc atunci cînd i se adaugă orificii laterale [12] sau cînd ambuşura este ingenios exploatată. Ambuşura la instrumentul nostru este intermediară între ambuşura tilincii obişnuite (cu marginea subţiată circular) şi aceea a flautului „à bec": capătul liber e retezat oblic pe două pante *inegale* (fig. 1). Această împrejurare înlesneşte dirijarea coloanei de aer (emisă de buzele sprijinite pe una din pante) către marginea opusă a celuilalt versant (asemănătoare „limbii" de la ambuşura cu dop), pentru a intra

[4] Fenomenul, astăzi în dispariţie, pare să fi fost bine cunoscut de generaţiile precedente, în toată zona: inf. M. Dîrnu a învăţat şuieratul „de la o fată de pe la Seciuri", iar inf. E. Coconu, tot din Alimpeşti, spune că „l-a adus o fată de la Părău" (C.I.E.F.).

[5] *La Grande Encyclopédie*, vol. XI, p. 380.

[6] Z. C. Panţu, *Plantele cunoscute de poporul romîn*, Bucureşti, 1906; A. Gorovei şi M. Lupescu, *Botanica poporului romîn*, Fălticeni, 1915, şi diverse dicţionare.

[7] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 39, 44.

[8] Ch. Daremberg, Ed. Saglio — *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, vol. IV, 2, p. 1599 şi vol. I 2.

[9] T. Pamfile, *Jocuri de copii din satul Tepu*, Bucureşti, 1906, p. 67; A. Gorovei, *op, cit.*, p. 152.

[10] Citat după Em. Comişel, *Cîntece şi jocuri din folclorul copiilor* (mss), p. 102, inf. Dumitru Petcu 35 ani (1940) orig. Cîmpofeni, rn. Tg. Jiu.

[11] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 68; A. Gorovei, *op. cit.*, p. 152, A.I.E.F.

[12] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 68. Autorul pomeneşte şi de variante cu orificii laterale, ale acestui fluier precum şi de o variantă pseudo-instrument.

https://biblioteca-digitala.ro

în vibraţie. Inegalitatea pantelor oferă astfel două lungimi diferite ale tubului, avantaj similar celui oferit de un eventual orificiu lateral situat aproape de extremitatea inferioară. Acest tip de ambuşură este foarte puţin obişnuit [13], nu l-am putut găsi în formă identică decît la unul din fluierele negrilor *n'gapu* (Africa) [14].

Elementele consemnate pînă acum apropie fluieraşul de cucută de tipul de fluier cunoscut la noi sub numele de tilincă [15], cu care e posibil să se fi confundat într-un trecut îndepărtat. Amintim că tilinca este un cilindru liber la ambele capete, căruia în timpul cîntatului i se acoperă şi descoperă extremitatea inferioară cu ajutorul degetului arătător; şuieraşul ar putea fi socotit deci „o fază" a tilincii.

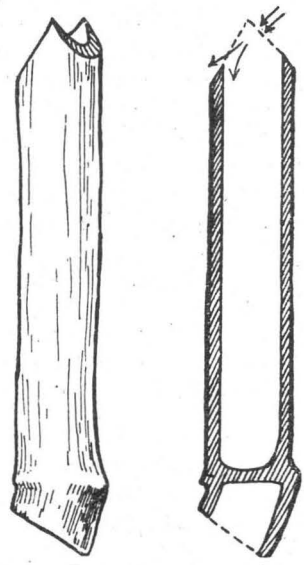


Fig. 1

Instrumentele muzicale de acest tip au o existenţă de milenii atît pe teritoriul ţării noastre [16] cît şi pe cel al Asiei, Africei, Americei Centrale, Oceaniei [17], apariţia lui fiind legată de dezvoltarea vieţii pastorale. Legendele antice despre inventarea *fistulei* (*syrinx monocalam* sau *monaul*) adică a fluierului simplu dintr-un singur tub de trestie, de către doi eroi traci Ronax şi Seutes din tribul Moesilor şi a *syrinxului policalam* de către Marsyas ori Silenus — nume legate tot de tradiţia tracă — arată predominarea acestor instrumente muzicale pastorale la traco-geţi. Cînd diferenţierile de clasă se vor adînci în statul sclavagist, aceste instrumente vor rămîne ale poporului de jos în vreme ce lira şi chitara vor însoţi mai mult viaţa culturală a claselor avute[18].

Întrebuinţarea muzicală a fluierului de cucută o întîlnim astăzi în jocul şi cîntecele copiilor. Aceasta se întîmplă mai ales cu prilejul păzirii vitelor la păşune. Este posibil ca într-un trecut foarte îndepărtat, alegerea cucutei pentru confecţionarea fluierului să fi implicat şi un sens utilitar-magic (fenomen caracteristic pentru mentalitatea primitivă) [19]. Aşa de pildă, după vechi credinţe populare, umbra cucutei şi buruienişul în care creşte este un loc preferat de şerpi [20] (probabil prin asociere cu veninul plantei!?). Faptul că în descîntecele de şarpe este frecventă următoarea imagine:

Păsărică mistrue
Pe *bucin* să sue
Soarele a răsărit
Şerpele-a murit [21] (s.n.)

---

[13] Este ignorat şi de lucrări ca C. Sachs, *History of Musical Instruments*, New York, 1954; sau W. Heinitz — *Instrumentenkunde*, Potsdam, 1934 (care publică un tabel detaliat al tuturor tipurilor de fluiere şi flaute).

[14] cf. A. Schaeffner, *Origines des instruments de musique*, Paris, 1936, p. 237, fig. 15 b.

[15] cf. T. Alexandru, *op. cit.*, p. 54.

[16] R. Ghircoiaşiu, *Contribuţii la istoria muzicii româneşti*, 1936, vol. I, p. 14 (despre un fluier de os, de 30 cm, datînd din neolitic); „Revue Roumaine", 1962/2, p. 178 (despre două fluiere de 8,5 cm şi 11,5 cm, ornamentate popular, datînd din sec. X).

[17] (N. Dufourcq) *La musique des origines à nos jours*, Paris, p. 40.

[18] R. Ghircoiaşiu, *op. cit.*, p. 47.

[19] A. Schaeffner, *op. cit.*, p. 120.

[20] A. Gorovei, *op. cit.*, p. 27.

[21] G. Tocilescu — *Materialuri folcloristice*, vol. 1, partea a II-a, p. 1143, 1579—1580.

https://biblioteca-digitala.ro

ne face să bănuim că şuieratului în cucută i se atribuia puterea de a îndepărta şerpii veninoşi din preajma vitelor.

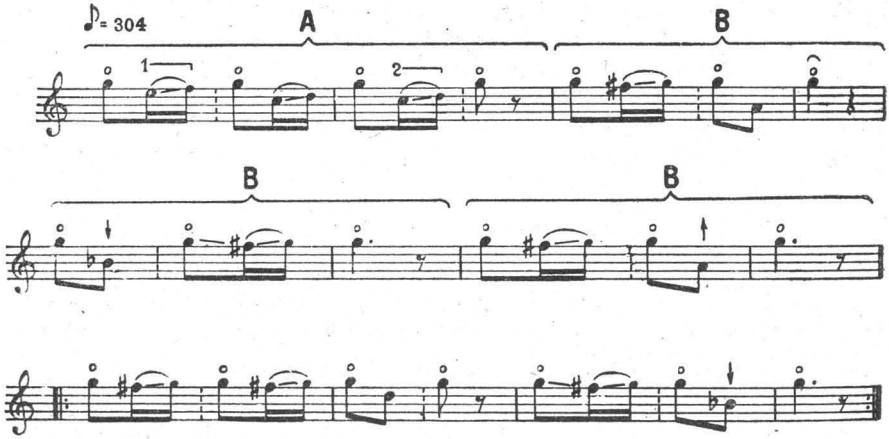
Muzica realizată cu ajutorul acestui instrument relevă un mod artistic legat de începuturile dezvoltării limbajului muzical, oferind în consecinţă indicaţii interesante pentru cunoaşterea evoluţiei folclorului nostru. Considerăm necesară, în prealabil, reamintirea cîtorva trăsături esenţiale ale stadiului incipient al gîndirii muzicale [22].

Pe plan instrumental, începuturile muzicii se manifestă prin imitarea sunetelor naturii (păsări, animale, fenomene fizice etc.) în scop utilitar, cu ajutorul unor instrumente rudimentare împrumutate arsenalului gospodăresc. Pe plan vocal, prin dezvoltarea latenţelor ritmico-melodice ale limbajului atricular, pe de o parte, iar pe de alta prin copierea formulelor melodice şi a culorilor instrumentale (de tipul vocalizelor, portamentelor, sunetelor scăpate, loviturilor de glotă etc.). Concretizarea acestor manifestări fiind semnalele de muncă, semnalele vînătoreşti, păstoreşti, de luptă etc. şi incantaţiile magice, pantomima sau dansul. Acest stadiu se caracterizează din punct de vedere melodic mai întîi prin nesiguranţa înălţimii sunetelor, apoi prin fixarea *unuia* sau a două sunete pur muzicale în jurul cărora vor oscila altele apropiate sau foarte îndepărtate, cu înălţime difuză (diferite sisteme bicordale, tricordale, tetracordale).

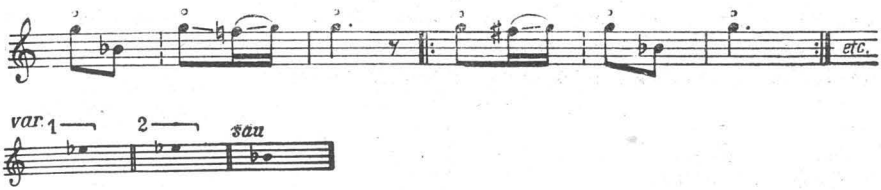
Nimic nu putea contribui mai lesne la *„fixarea măcar a unui singur sunet pur muzical"* [23] decît un instrument muzical de sprijin — „etalon" — cum era simplul tub de trestie sau monocordul (arcul muzical).

Într-o situaţie similară se află şi instrumentul de care ne ocupăm. Exemplul care urmează este realizat prin îmbinarea vocii cu instrumentul în aşa chip încît timbrul lor aproape se confundă : sunetele *sol* sînt emise de fluier iar celelalte sînt intonate cu vocea, în falset

mg. 2649 u
Culeg. M. Kahane
C. Georgescu
I. Herţea

Tr. I. Herţea

[22] W. Wiora, *La musique à l'époque de la peinture paléolithique*, în „Journal of. I.F.M.C.", vol. XIV (1962), p. 1—3; R. I. Gruber, *Istoria muzicii universale*, Bucureşti, 1963, vol. I, p. 8—15.

[23] R. Ghircoiaşiu, *op. cit.*, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

În felul acesta vocea devine o prelungire a instrumentului, o compensare a resurselor minime de care acesta dispune. Sunetele intonate vocal se deosebesc de sunetul instrumental prin caracterul fluctuant al înălţimii lor (do, fa, sibemol) fără a procura însă o detaşare tranşantă.

Făcînd abstracţie de sunetele fluierului, observăm că celelalte sunete nu se înlănţuie într-un contur melodic coerent, conform gîndirii muzicale respective. Nu avem de-a face, prin urmare, cu o melodie însoţită de o pedală ascunsă, ci cu conturul zigzagat al unei singure linii melodice.

Un element expresiv şi organizator de mare importanţă îl constituie aci *ritmul.*

Duratele de bază sînt : *optimea,* ce se relevă ca unitate, şi *pătrimea.* Acestea se cuplează binar alcătuind *serii,* catalectice, de cîte 8 optimi : A (combinaţie de optimi) şi B (combinaţie de optimi cu pătrimi). La rîndul lor, seriile se îmbină în „strofe" asimetrice, după cum urmează :

A B BB ; || : AB : || BBB ; || : AB : || B ; || : AB : || B ; || : AB : || B ; AB B

Pătrimea de la sfîrşitul seriei B are permanent tendinţa de a se lungi peste pauza vecină, din necesitatea potrivirii cu dimensiunile seriei A.

Exemplul nostru se încadrează deci sistemului ritmic autonom descoperit şi demonstrat de C. Brăiloiu în lucrarea sa intitulată : *Le rythme enfantin* [24].

O particularitate relevantă a sistemului este aceea de a rămîne „strict identic cu sine" atît pe întinsul Europei cît şi în Africa sau Oceania, indiferent de natura limbilor respective [25]. Aceasta îl determină pe C. Brăiloiu să-şi exprime „îndoiala serioasă (...) în ceea ce priveşte natura infantilă" a sistemului. În el se încadrează perfect şi cîntece de muncă, piese narative, rituale, magice etc. din Brazilia, Senegal, Taivan sau Bosnia, toate aparţinînd repertoriului oamenilor maturi [26]. Explicaţia acestei particularităţi nu poate fi însă una singură. Ea include atît determinantele structurii psihologice a copilului, indiferent de rasă, cît şi posibilitatea „moştenirii" unor vechi manifestări rituale ale maturilor (similare nivelului intelectual respectiv) sau poate sta mărturie a „felului în care religia, la originile sale, a putut amesteca jocul cu ritualele" [27]. Cert este că şi în folclorul nostru se pot constata ambele aspecte, după cum în repertoriul copiilor se întîlnesc şi manifestările artistice vii, contemporane ale oamenilor maturi. Vom da un exemplu ce se leagă strîns de obiectul cercetării noastre.

„Hăulitul" sau „chiotul ca pe deal", expresie a entuziasmului în faţa naturii şi în acelaşi timp mod de semnalizare la mari distanţe, este frecvent în folclorul oltenesc, însoţind chiar şi doina sau cîntecul de joc. În el se regăsesc parcă urmele unor semnale ciobăneşti din bucium (de altfel ambele versante ale carpaţilor sud-vestici atestă o intensă activitate păstorească). Hăulitul aparţine în egală măsură şi repertoriului copiilor, primind adesea şi denumirea de „aguguit" şi trădînd evidente similitudini cu sistemul ritmic pomenit mai înainte. Informatoarea Elena Coconu, de 60 de ani, tot din Alimpeşti, raionul Gilort, descrie astfel şuieratul în cucută :

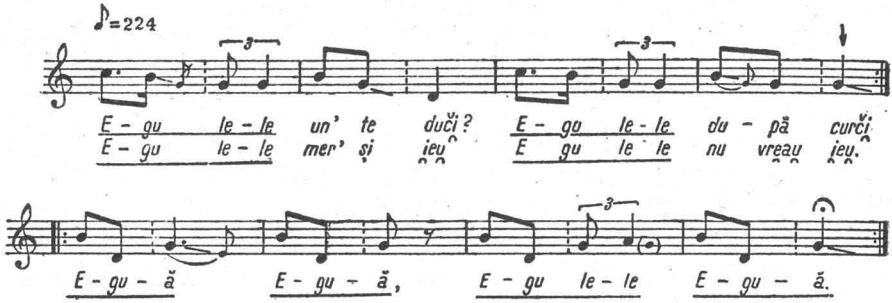
---

[24] *Les colloques de Wégimont* (1956), p. 64—96.
[25] *Ibidem,* p. 66.
[26] *Ibidem,* p. 65.
[27] A. Schaeffner, *op. cit.,* p. 108.

https://biblioteca-digitala.ro

„iera un şuieraş aşa ... şi să aguguja din gît, hăulit ...". Şi într-adevăr, hăulitul Mariei Dîrnu, înregistrat cu a celaşi prilej, se înrudeşte prin structura sa ritmico-melodică atît cu şuieratul în cucută cît şi cu repertoriul general de cîntece şi jocuri ale copiilor.

Tr. I. Herţea

mg. 2649 r
Culeg. M. Kahane
C. Georgescu
I. Herţea

Rezumăm, în concluzie, principalele trăsături ce atestă o mare vechime manifestării muzicale cercetate: I. — Din punct de vedere organologic: 1). Simplitatea corpului sonor; 2). Tipul ambuşurei; 3). Alegerea materialului de construcţie (în aşa fel încît să necesite orcît mai sumară prelucrare); 4). Slaba exploatare a resurselor sonore potenţiale; 5). Asocierea vocii cu instrumentul, în scopul imitării unui timbru instrumental (ca în cazul asocierii cu un pseudo-instrument); 6). Emisie vocală de tip instrumental. II. — Din punct de vedere ritmico-melodic: 1). Sistem ritmic infantil; 2). Fluctuaţia şi caracterul ambiguu al înălţimii sunetelor intonate cu vocea; 3). Frecvenţa salturilor mari în cadrul ambitusului de octavă.

Şuieratul în cucută, asemenea altor fenomene pe care le vom releva cu un prilej viitor (d. p. cercetarea variantelor unui instrument de percuţie: daireaua), atestă, prin urmare, vechimea manifestărilor muzicale pe teritoriul ţării noastre şi totodată scoate în evidenţă bogata fantezie creatoare de care dă dovadă poporul nostru.

IOSIF HERŢEA

https://biblioteca-digitala.ro

CÎTEVA OBSERVAȚII ASUPRA STILULUI ÎN JOCUL POPULAR ROMÎNESC

Elementele morfologice în dans sînt indisolubil legate de desfășurarea lui. Prin formație, componență, ținuta jucătorilor, structura și succesiunea figurilor, mișcări, formule ritmice etc. un anumit dans își capătă tiparul lui bine definit.

Elementele stilistice dimpotrivă ilustrează nuanțele care pot interveni în interpretarea diverselor aspecte morfologice de către indivizi și grupuri diferite. Piesa coregrafică trece astfel prin filtrul personalității executanților dînd de fiecare dată o expresie nouă creației artistice.

Este desigur greu de formulat o definire a stilului în dans. Obiectivele noastre s-au limitat la încercarea de a percepe diferențele care există între diferitele zone coregrafice din țară din acest punct de vedere. Cercetările au urmărit astfel mai multe grupuri folclorice, căutînd să determine cît mai precis ceea ce le caracterizează în maniera de interpretare a dansului popular.

În procesul de lucru ne-am folosit de următoarele procedee :

a) S-au făcut fișe de observație pe teren la orice ocazie de joc dînd calificative pentru executarea fiecărui element.

b) S-au analizat filmele din arhiva Institutului de etnografie și folclor.

c) S-au audiat înregistrările cu joc și strigături.

Deocamdată procedeul cel mai utilizat în cercetările noastre a rămas observația directă ; firește că pe măsură ce se vor perfecționa mijloacele tehnice, filmul va trece pe primul plan. De asemenea, s-a propus folosirea unor aparate speciale care să poată reda matematic cele mai mici nuanțe. Pentru moment ne aflăm încă în faza experimentărilor ; se poate spune însă că acestea ne vor servi ca punct de plecare pentru viitoarele cercetări.

Prima noastră preocupare a fost aceea de a fixa categoriile de elemente stilistice care trebuiau analizate. Lipsa unor studii speciale în acest domeniu a îngreuiat mult lucrul. Numeroasele observații făcute pe teren ne-au permis să comparăm gradul de variabilitate al fiecărui element. Astfel am reușit să ajungem la concluzia că ar trebui studiate următoarele categorii de elemente :

1. Mișcarea generală a grupului.
2. Mișcările de picioare ale indivizilor.
3. Mișcările altor segmente ale corpului.
4. Varietatea de interpretare în cadrul grupului.
5. Exteriorizarea afectivă.
6. Dinamica.

Să examinăm acum pe scurt conținutul fiecărei categorii precum și mijloacele de analiză posibile.

https://biblioteca-digitala.ro

În privinţa mişcărilor grupului sînt de observat : spaţiul care este folosit în desfăşurarea dansului şi tempoul în care sînt executate aceste evoluţii. În jocurile din cîmpia Dunării de pildă, în special cele oltenești, grupul care joacă se deplasează prin mişcări ample în toate direcţiile pe care le impune mersul jocului. În alte regiuni ca de exemplu Transilvania de sud, spaţiul parcurs este mult mai redus ; grupul se mişcă discret, figurile executîndu-se aproape pe loc. Iar în cazurile cînd jucătorii ocolesc întreg spaţiul de joc aceasta se petrece într-un timp foarte lung. Mişcarea în spaţiu ar putea fi stabilită cu mai multă precizie prin ajutorul unui ecran gradat, pe care s-ar desfăşura filmul.

Pentru a determina viteza de execuţie, adică tempoul, s-au audiat înregistrările de melodii cu paşi folosindu-se metronomul. Se observă, în genere, că jocurile din valea Dunării se caracterizează printr-o viteză medie mult mai ridicată : în Oltenia se remarcă de asemenea o importantă creştere a tempoului spre sfîrşitul jocului, pe cînd de exemplu la Brîul ardelenesc, joc cu caracter de virtuozitate şi deci de creşterea intensităţii spre sfîrşit, viteza medie creşte prea puţin.

Mişcările de picioare reprezintă o categorie importantă printre toate elementele luate în studiu, datorită preponderenţei lor în jocul romînesc. Aici sînt de luat în considerare forţa, amplitudinea şi înălţimea paşilor.

Pentru determinarea forţei am utilizat înregistrările de melodii făcute în timpul jocului, stabilind în timp procentul bătăilor. Deocamdată nu avem la dispoziţie mijloace de măsurare mai precise, totuşi se preconizează folosirea unui aparat special de măsurare a intensităţii vibraţiilor produse de paşii bătuţi. Desigur că şi structura jocului îşi are importanţa sa, unele avînd figuri cu bătăi, altele nu; ceea ce trebuie luat în considerare la fiecare caz cercetat este însă proporţia reală de paşi bătuţi care intervine în timpul jocului. Astfel, se constată, în general, că în regiunile carpatice creşte atît intensitatea cît şi proporţia de paşi bătuţi. În acest sens este deosebit de ilustrativ jocul din Ţara Oaşului ; s-ar putea crede că aci jocul cuprinde multe bătăi în structura lui dar de fapt paşii se pot executa şi fără bătăi, care intervin în special în momentele de tensiune ale jocului.

Amplitudinea pasului nu este prea mare în jocul romînesc. Se observă totuşi o importantă diferenţă între jocul din valea Dunării care se desfăşoară cu paşi destul de mari şi alte regiuni ale ţării unde există tendinţa de a reduce dimensiunea paşilor care devin uneori abia perceptibili.

În aceeaşi regiune remarcăm creşterea înălţimii pasului prin balansul frecvent al piciorului şi chiar dezlipirea acestuia de la sol prin mişcări continuu săltate. Ca şi la mişcarea grupului se impune aici folosirea unui ecran gradat şi pentru măsurarea ultimelor două particularităţi.

Mişcările altor segmente ale corpului. În genere dansul romînesc se caracterizează printr-o oarecare sobrietate în ce priveşte participarea altor segmente ale corpului : capul, braţele şi trunchiul. Desigur că trebuie exceptate unele figuri ca ponturile din dansurile fecioreşti unde mişcările de braţe fac parte din structura dansului.

Pînă acum nu s-a putut observa o diversitate oarecare în mişcările de cap în diferitele părţi ale ţării ; se remarcă, în general, că femeia păstrează o ţinută dreaptă a capului pe cînd bărbatul accentuează prin anumite mişcări caracterul jocului.

Mişcările de braţe exceptînd legile structurale ale fiecărui joc în parte, trădează însă felurite maniere de interpretare după regiuni. Astfel, se observă că în valea Dunării la horă există mişcări foarte ample ale braţelor. Acelaşi lucru se observă şi în valea Mureşului şi în Banat, deşi limita dintre structural şi stilistic este uneori greu de intuit. În schimb dansurile din unele regiuni carpatice (Mărginime, Trei Scaune, Moldova de nord) se caracterizează printr-o mai redusă participare a braţelor la nuanţarea reprezentării figurilor.

https://biblioteca-digitala.ro

Ţinuta corpului în jocul romînesc este în general sobră, manifestîndu-se doar cu uşoare înclinaţii ale trunchiului şi mişcări de umăr care însoţesc direcţia paşilor. În Oltenia şi Muntenia corpul îşi schimbă mult mai frecvent orientarea uneori prin mişcări foarte bruşte.

Varietatea de interpretare. După trecerea în revistă a acestor particularităţi de execuţie de ordin cinetic, vom încerca să vorbim şi despre varietatea de interpretare în cursul jocului. Aceste variaţii pot fi de ordin structural; în cadrul unui joc executat de către mai mulţi inşi se poate de asemenea observa varietatea interpretării individuale unde aproape fiecare dintre jucători execută după voie paşi de improvizaţie momentană, respectînd însă ritmul general. Unii jucători au tendinţa de a-şi manifesta fantezia prin mişcări de diferite genuri de tehnică, alţii prin paşi mai schematici care marchează ritmul jocului. În acest domeniu posibilităţile sînt atît de multiple încît credem că filmul le va ilustra mai sugestiv. Observînd jocurile de perechi am putut însă constata diferenţa care există între felul de a juca al bărbaţilor şi cel al femeilor. Aceste deosebiri se percep şi în maniera de interpretare pe generaţii: de la tineri la bătrîni. Variaţia există peste tot; ea este însă sensibil mai mare în unele zone carpatice.

Exteriorizarea afectivă. Aceasta se manifestă prin mai multe mijloace de exprimare: mobilitatea fizionomiei, participarea prin gesturi, chiote şi strigături. Ca o caracteristică generală se poate spune că în jocul romînesc expresia jucătorilor evoluează de la modul echilibrat la modul vesel, reflectînd o stare de spirit în care nota glumeaţă este predominantă. În unele jocuri figurative din anumite zone, executanţii desfăşoară însă un veritabil talent actoricesc revelînd posibilităţi foarte variate de nuanţare în gama expresivităţii. Am avut ocazia însă de a observa în acest domeniu şi un gen diferit de exprimare. De exemplu în Ţara Oaşului în anumite momente ale desfăşurării jocului fizionomia jucătorului poate trece brusc de la destindere la încordare şi chiar crispare.

Dacă mobilitatea fizionomiei este un mijloc important de exprimare, în schimb participarea gestului în timpul dansului este mult mai discretă. Fie chiar în momentele cele mai dinamice ale unui joc, gestul rămîne sobru, nu devine un factor important de subliniere a momentului culminant. Desigur că există gesturi ca ridicarea mîinii la iuţirea tempoului, aruncarea pălăriei sau pocnirea degetelor, dar în totalitate ele nu sînt semnificative în domeniul exteriorizării. În acele jocuri figurative pomenite mai sus, gestul joacă însă un rol de prim plan, mergînd pînă la interpretări foarte crude.

Printre diversele mijloace de exteriorizare strigătura şi chiotele deţin un loc însemnat.

Fără îndoială că acestea contribuie la realizarea unei atmosfere de calitate diferită atît după conţinutul lor cît şi după forma de exprimare şi emisiune vocală. Cu totul altă ambianţă realizează de pildă chiotele gradat ascuţite ale oltenilor, cîntecul duios care însoţeşte paşii jucătoarelor de pe Tîrnave, sau strigăturile muşcătoare şi adeseori trufaşe, crude din Mărginimea Sibiului şi Moldova de nord. Tot astfel în Oaş ţipuritul unit cu schimbarea fizionomiei creează uneori o atmosferă care îţi dă impresia că asişti la un fenomen de totală integrare a omului cu un impuls oarecum independent de voinţa lui. Această stare este de alt ordin decît frenezia căluşarilor din Argeş, aici fiind vorba de un grup selecţionat şi profesionalizat.

Dinamica. Pînă acum s-a vorbit de diferitele elemente stilistice nemenţionînd încă rolul pe care-l are dinamica în acest complex. În genere, dinamicii i se acordă rolul de determinare a intensităţii mişcării fiind o reprezentare a forţei acesteia. Această caracterizare se referă la influenţa temperamentului şi aptitudinilor individuale ale unui jucător care îşi imprimă propria personalitate în execuţia unui dans, el hotărînd prin dispoziţia sau inspiraţia sa felul în care va evolua jocul. Dar în acelaşi timp dinamica depinde şi de elementele jocului care dau acestuia un anumit caracter. Astfel el apare ca o interacţiune a celor două serii de fapte, determinînd intensitatea şi calitatea ei.

https://biblioteca-digitala.ro

În anumite zone, intensitatea, după cîte ne-am putut da seama, înclină spre gradul viguros; desigur că aceasta nu se menţine ci alternează cu momente mai calme, de la mijlociu la redus. Trebuie menţionată şi calitatea acestei dinamici care este în concordanţă cu cele observate la exteriorizarea afectivă, indicînd o manifestare care trece de la echilibrat spre exuberant, ca în Oltenia sau la căluşarii argeşeni, unde virtuozitatea mişcărilor de picioare dau loc la starea amintită.

În Romînia, jocul are în genere un caracter introvertit şi abstract avînd calităţi de interiorizare ca în Brîurile bărbăteşti, jocurile fecioreşti etc. în care executanţii se lasă purtaţi de plăcerea jocului fiind stimulaţi de ritm şi muzică, fără vreun substrat erotic. Acesta intervine la jocurile mixte, la care plăcerea de a juca cu fata este probabil egală cu aceea provocată de complexitatea tehnică a jocului.

După ce am expus principalele obiective şi procedee de lucru folosite să arătăm cîteva din rezultatele obţinute în cercetările noastre.

Deocamdată acestea s-au mărginit la cîteva zone situate în regiuni coregrafice diferite. Am ales culegerile din zonele : Ilfov, Mărginimea Sibiului, Valea Mureşului, Ţara Oaşului. Redăm aci principalele caracteristici ale stilurilor respective.

Zona Ilfov. Deplasări în spaţiu ample, cu viteză ridicată. Paşi de forţă redusă, cu amplitudine mare şi înălţime mare, mişcarea fiind destul de accentuat săltată.

Trunchiul are uşoare mişcări laterale iar braţele pendulează puternic în sus şi în jos.

Varietatea de interpretare mică atît de la individ la individ cît şi între grupele de tineri şi bătrîni, bărbaţi şi femei.

Fizionomia veselă, gesturi şi chiote reduse.

Dinamică de calitate exuberantă cu intensitate mijlocie.

Aceste trăsături sînt caracteristice pentru majoritatea zonelor din Valea Dunării, cu o deosebită pregnanţă în Oltenia; deocamdată însă nu sîntem în posesia unui material documentar deajuns de precis pentru a ilustra acest fapt.

Mărginimea Sibiului. Deplasări reduse în spaţiu, cu viteză mijlocie, cu tendinţă spre accelerare.

Paşi de forţă mare, amplitudine mică şi înălţime mijlocie.

Trunchiul şi capul au uşoare mişcări de unduire; braţele au o mişcare foarte redusă.

Varietatea de interpretare mare atît de la individ la individ cît şi între grupele de tineri şi bătrîni, bărbaţi şi femei.

Fizionomia destul de mobilă la modul vesel, gesturi reduse; strigături şi chiote puternice. Dinamică viguroasă de calitate echilibrată.

Acest stil de joc pare generalizat de-a lungul lanţului carpatic pe ambele versante, cu unele nuanţări.

Valea Mureşului. Deplasări ample în spaţiu, cu viteză foarte redusă. Paşi de forţă mijlocie, cu amplitudine mare şi înălţime mijlocie.

Trunchiul fără mişcări prea vizibile iar braţele cu mişcări destul de accentuate.

Varietatea de interpretare mare între bărbaţi şi femei. Exteriorizare afectivă redusă. Dinamică echilibrată.

Maniera de interpretare menţionată pare să se regăsească în linii mari şi în alte părţi ale Transilvaniei centrale şi vestice, de exemplu pe văile Someşului şi Tîrnavelor.

Oaş. Deplasări reduse în spaţiu, viteză mijlocie. Paşi de forţă intensă, cu amplitudine şi înălţime redusă. Trunchiul şi capul cu mişcări verticale de dimensiune mică dar trepidante, braţele cu mişcări mijlocii.

Varietatea de interpretare mare între bărbaţi şi femei.

https://biblioteca-digitala.ro

Fizionomia mobilă, cu treceri bruşte de la modul vesel la modul încordat, emisiuni vocale intense.

Dinamică foarte puternică. Stilul oşan pare să aibă anumite contingenţe cu acel general carpatic, exagerîndu-i anumite trăsături.

Firește, observaţiile noastre, pe un număr redus de cazuri, nu ne-au putut duce încă la concluzii privind ansamblul jocului romînesc. Deocamdată, din exemplele de mai sus pare să reiasă existenţa mai multor stiluri diferite. Ultimele noastre cercetări efectuate în colaborare cu Centrul de antropologie au permis o lărgire a orizontului, în sensul că pentru prima oară s-a pus problema relaţiei dintre tipul constituţional al executanţilor şi maniera de interpretare a dansului popular, nedepăşindu-se încă stadiul documentării.

Modesta noastră încercare nu are pentru moment altă pretenţie decît de a pune unele jaloane pentru viitoarele cercetări. Credem însă că acestea ar avea o importanţă nu numai ştiinţifică ci şi practică, în sensul că ar ajuta la valorificarea scenică a dansului popular a cărui stilizare de către Ansamblurile profesioniste a neglijat de cele mai multe ori tocmai factorul stilistic, cel mai important pentru o interpretare într-adevăr artistică.

EMANUELA BALACI

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

POETICA FOLCLORULUI

Numărul cercetărilor abordînd probleme de poetică este încă redus, datorită caracterului recent al acestei noi discipline lingvistice. Interesul crescînd pe care îl prezintă rezultatele obținute pînă în momentul de față le-a cîștigat însă o poziție solidă în rîndul preocupărilor actuale. Volumele *Style in Language* (ed. de T. A. Sebeok, Massachussets, 1960, 470 p., publicat cu prilejul Conferinței asupra Stilului, ținute în 1958 la Universitatea din Indiana, Bloomington) și *Poetika* (Varșovia, 1961, 897 p., publicat cu prilejul conferinței internaționale de poetică ținute la Varșovia în 1960) concentrează orientările fundamentale în acest domeniu.

Majoritatea cercetătorilor acceptă definiția lui R. Jakobson [1], potrivit căreia poetica își propune studierea modificărilor pe care le provoacă funcția artistică în structura mesajului verbal. Spre deosebire de stilistică, cu care este frecvent asimilată (stilistica lingvistică preocupată de, folosirea concretă, momentană, a schemelor general-lingvistice de către vorbitorii unei limbi, preconizată de Bally și elevii săi; stilistica consacrată studierii limbii unui singur autor, de cele mai multe ori neglijînd cuantificarea care conferă precizia indispensabilă unei cercetări moderne; stilistica propunîndu-și descoperirea paternității controversate a unor texte literare pe baza analizei cantitative și calitative a particularităților lor lingvistice; stilistica cunoscută sub numele de *New Stylistics* și reprezentată de L. Spitzer, Hatzfeld, Dancaso Alonso și adepții lor, potrivit cărora stilul — de fiecare dată unic — oglindește personalitatea scriitorului și poate fi descris pornind de la intuiție, nu de la statistică; stilistica făcînd corp comun cu teoria literară, care nu se încadrează în discuția prezentă) [2], poetica analizează cu precădere nu stilul specific unei epoci, unui autor etc., ci structura lingvistică definitorie pentru un gen literar, asemănîndu-se din acest punct de vedere — rezervele se subînțeleg — cu vechea retorică. Accentul cade pe studierea compozițiilor versificate, în care rețeaua structurală este mai deasă și mai vizibilă.

Trăsătura esențială a funcției poetice a limbajului constă, după formula bine cunoscută a lui Jakobson, în „proiectarea principiului echivalenței, de pe axa selecției pe axa combinării" [3].

Cu alte cuvinte, elementul definitoriu pentru un text artistic este *figura* — fonetică, gramaticală, semantică — (constantă fonetică de timbru manifestată prin rimă, asonanță, aliterație; constanta fonetică silabică, accentuală etc. care explică ritmul, paralelismul, repetarea unor cuvinte etc.), a cărei reluare unifică și organizează formal mesajul.

---

[1] *Linguistics and Poetics*, *Style in Language*, p. 350—377.
[2] V. R. Posner, *Linguistique et littérature*, [în] *Marche Romane* 2 (1963), p. 38—56.
[3] *art. cit.*, p. 358.

https://biblioteca-digitala.ro

La aceasta se adaugă faptul că supremaţia funcţiei poetice asupra funcţiei referenţiale (de comunicare) nu anihilează informaţia, ci îi imprimă un caracter *ambiguu*, transformînd secvenţa non-poetică liniară într-o secvenţă poetică pluridimensională, în care unităţile tuturor nivelurilor intră în relaţii (sunet-sens, gramatică-vocabular, frază-strofă etc.) [4]. Un exemplu de asemenea pluralitate funcţională îl poate constitui rima, concomitent element de repetiţie fonetică şi de surpriză semantică sau gramaticală, concomitent element demarcativ al versului, şi unificator al întregii poezii etc.

În felul acesta, stilul artistic nu mai apare ca o abatere („écart") de la norma lingvistică, sau ca o gramatică cuantificată, ci ca rezultatul convergenţei unor tendinţe superioare de organizare formală a mesajului.

În lumina acestor idei, contactul între poetică şi folclor cîştigă un interes pe care nu considerăm necesar să-l mai subliniem şi, de aceea, vom trece, în rîndurile de faţă, la analiza cîtorva aspecte abordate de lucrările consacrate poeticii folclorului în cele două volume amintite. Întrucît discuţia nu va fi exhaustivă, enumerăm în prealabil articolele, rezervîndu-ne dreptul de a insista asupra celor care ni s-au părut mai interesante din punct de vedere metodologic : P. Dinekov, *Некоторые особенности поэтики современной народной песни* (487—500); Любомир Андрейчин, *О поэтике болгарских песен* (501—504); Robert Austerlitz, *The Identification of Folkloristic Genres* (*Based on Gilyak Materials*) (505—510); Karel Horálek, *La réalité sociale et les lois de la construction du sujet dans la littérature épique populaire* (511—517); Julian Krzyżanowski, *La poétique de l'énigme* (519—524); Herbert Peukert, *Die Funktion der Formel im Volkslied* (525—536); Stojan Djoudjeff, *Vestiges de la Métrique Ancienne dans le Folklore Bulgare* (537—560) [5], Richard. M. Dorson, *Oral Styles of American Folk Narrators* [6] (27—51).

Un prim aspect a cărui tratare ni se pare plină de sugestii este acela al delimitării genurilor în folclor (R. Austerlitz *The Identification of Folkloristic Genres*). Pornind de la materialul cules între 1954—1957 în rîndurile populaţiei Gilyak (circa 4000 de vorbitori ai unei limbi paleosiberiene, care locuiesc în jurul estuarului Amurului şi în jumătatea de nord a Sahalinului), Austerlitz îşi propune să izoleze genurile poetice într-un folclor necunoscînd dichotomia vers/proză. Operaţia prealabilă, precizarea numărului şi caracteristicilor genurilor atestate în folclorul Gilyak, alcătuieşte subiectul articolului.

Concepînd ansamblul pieselor folclorice ca pe un sistem, Austerlitz alege metoda clasificării în funcţie de două opoziţii fundamentale : (1) *muzical* (+)/*non muzical* (—) (înţelegînd prin „*music*" *M*, variaţiile de înălţime ajustate unui model ritmic) şi (2) *cu răspuns* (+) / *fără răspuns* (—) (înţelegînd prin „*response*" *R*, participarea verbală a unuia sau mai multor membri ai auditoriului la realizarea piesei respective, cu alte cuvinte, aspectul ei social). Examinarea materialului în acest sens, fără a lua în consideraţie şi criteriul lungimii totale a pieselor, îl duce pe autor la concluzia că folclorul Gilyak cunoaşte cinci genuri : basm, ghicitoare, cîntec, epică, „*ditty*".

Întrucît conţinutul termenilor *ghicitoare* şi *epică* diferă parţial de accepţia general cunoscută, iar termenul gilyak intraductibil „*ditty*" denumeşte un gen specific sistemului analizat, autorul introduce în articol cîte o descriere amplă a fiecărui gen. Formal, atît textul ghicitorii, cît şi textul conţinînd rezolvarea ei de către auditori, se caracterizează prin prezenţa obligatorie a sufixelor — *nyk*, respectiv — *yk* (-*dyk*) care nu mai figurează în nici un alt context al

[4] v. E. Stankiewicz, *Poetic and Non-Poetic Language in their Interrelation*, *Poetika*, p. 11—23.

[5] Incluse în cap. *The Poetics of Folklore*, *Poetika*, p. 485—561.

[6] Inclus în cap. *Style in Folk Narrative*, *Style in Language*, 25—53.

https://biblioteca-digitala.ro

limbii. Rezultă că, fără răspuns, o ghicitoare Gilyak este incompletă nu numai pe planul conţinutului, ci şi pe planul formei, apariţia primului sufix impunîndu-l ca necesitate pe al doilea în memoria informatorului. Epica, suprastructură compusă din perioade de recitativ, în proză (v. basm) alternînd cu perioade de cîntec (care narează evenimentele cele mai importante, discursurile personajelor umane sau animale) cunoaşte de asemenea, în răspuns, un morfem specializat (interjecţia *hyn*, echivalentă cu vechiul francez *oyez*, folosită exclusiv şi obligatoriu în această situaţie. „Ditty" este numele unor texte foarte scurte, recitate ocazional (cu prilejul uciderii unui urs) de către femei, în acompaniament ritmat. Răspunsul este, în acest ultim caz, la latitudinea participanţilor.

Grafic, sistemul obţinut de Austerlitz este reprezentat prin următoarea matrice :

		R	
		−	+
M	−	basm	ghicitoare
	+	cîntec	epică
			„ditty"

Articolul ridică cîteva probleme deosebit de actuale, sugerînd posibilitatea segmentării, identificării şi clasificării textelor folclorice pe baza unor criterii formale consecvente. În felul acesta, s-ar elimina oscilaţiile şi ambiguităţile care intervin în segmentări de tipul *basm / legendă / poveste / povestire / snoavă* (distinse fie prin *conţinut* : caracterul real sau imaginar al naraţiunii, fie prin criteriul nesigur al *„lungimii"* : basmul este mai lung, snoava este foarte scurtă, nefiind însă exclusă situaţia inversă, a unor basme scurte sau snoave mai lungi), *doină / cîntec* (distinse pînă în momentul de faţă mai mult pe planul textului melodic decît pe planul textului literar) etc.

Delimitările operate pe baza unui număr redus de opoziţii precis definite permit sesizarea poziţiei pe care o ocupă textul (specia) folcloric (ă) în sistem precum şi a relaţiilor între specii făcînd parte din serii cu comportament similar în raport cu una sau alta dintre opoziţiile considerate fundamentale.

Se subînţelege faptul că în cazul unui folclor mai bogat, analiza se complică. Aşa de exemplu, în cadrul sistemelor folclorice cunoscînd specii cum ar fi oraţiile de nuntă, bocetele, descîntecele, colindele, cîntecele de recoltă, cu alte cuvinte texte folclorice incluse în fenomene social-folclorice mai ample (nuntă, înmormîntare, descîntat, sărbători calendaristice, momente legate de munca agricolă etc.), intră în joc opoziţia *independent / non-independent* (*inclus*), textele incluse deosebindu-se de textele independente (cîntec, baladă [7], basm, poveste, snoavă etc.) printr-un caracter conservator (o formă arhaică).

Opoziţia independent / inclus este operantă nu numai în cazul unui context situaţional (exemplele anterioare) ci şi în raport cu un context verbal. Proverbele şi zicătorile, de exemplu, nu se întîlnesc independent, ci în contexte verbale mai ample [8], cu specific narativ (basm, povestire).

[7] Rămîne de văzut dacă balada, cîntată de obicei la nunţi, nu poate fi considerată o specie inclusă.

[8] Neversificate.

https://biblioteca-digitala.ro

Disocieri pline de interes se pot face şi pornind de la opoziţia *vers / proză*, solid constituită în folclorul european.

Urmată de o judicioasă ierarhizare, în funcţie de gradul lor de generalitate, stabilirea opoziţiilor fundamentale devine un instrument preţios în clasificarea textelor folclorice.

Articolele lui P. Dinekov, J. Krzýzanowski, H. Peukert, L. Andreiczin, sînt consacrate poeticii cîte unei specii izolate.

Ele sugerează posibilitatea detectării formulei structurale a diferitelor specii, în funcţie de constantele fonetice, lexicale, gramaticale şi de repartizarea lor cantitativă în cadrul speciei (P. Dinekov, J. Krzýzanowski, H. Peukert, L. Andreiczin).

Direcţia inversă — a definirii stilului naţional, regional sau personal (condiţionat de tipul de informator) de realizare a unei specii este reprezentată de articolul lui R. M. Dorson (*Oral Styles of American Folk Narrators*).

Pe cînd în primul caz intră în cîmpul de cercetare exclusiv *invariantele*, elementele care structurează specia respectivă, indiferent de concretizările ei, în cazul al doilea cercetătorul este preocupat numai de elementele *variabile* (care dau contur unic fiecărei realizări).

Articolului lui J. Krzýzanowski, *La poétique de l'énigme* îi trebuie alăturată lucrarea publicată de R. Caillois într-un alt sector al volumului şi intitulată în mod sugestiv: *L'énigme, origine de l'image* [9].

Pornind de la faptul că atît imaginea, cît şi ghicitoarea se bazează pe surpriza provocată în auditori de enunţarea unui „raport adevărat, neobservat şi dintr-o dată evident" între două elemente, obiecte, acţiuni etc., Caillois interpretează ghicitorile ca una din sursele posibile (nu esenţiale) ale imaginii. O dovadă în acest sens o constituie pe de o parte literatura scandinavă, în care ghicitori rituale stereotipate (*kenningar*) au fost puse la baza poeticii, dobîndind un caracter imuabil şi obligatoriu, pe de altă parte absolutizarea asocierilor preconizată de suprarealişti (cf A. Breton, *L'un dans l'autre*, discutat în articol).

Distincţia imagine / ghicitoare constă — arată autorul — în caracterul inovator al imaginii, contrastînd cu caracterul imuabil, liturgic al ghicitorii. Opoziţia nu e absolută. Însuşi Caillois comentează cazul opus, al ghicitorilor bazate pe inovaţie prezente la o serie de popoare primitive: în cazul acestora, fiecare individ cunoaşte soluţia aşa-zicînd „minimală", pe care nu o comunică decît dacă nu a fost capabil să sesizeze o nouă soluţie posibilă.

O problemă importantă abordează K. Horálek, *La réalité sociale et les lois de la construction du sujet dans la littérature épique populaire*. Autorul se ridică împotriva absolutizării legilor interne (formale) de construcţie a subiectului, dovedind că acestea nu sînt independente de condiţiile sociale. El subliniază că legile generale de construcţie a subiectului pot provoca modificări analoage la subiecte diferite (în sensul omiterilor sau inserţiilor de motive), dar nu naşterea unor motive similare sau, mai ales, identice la popoare diferite. În cel din urmă caz intervin întotdeauna motive sociale.

Pentru a exemplifica aceste teze, Horálek analizează subiectul *întoarcerii soţului* (*bărbatul care asistă la nunta soţiei sale*). Vechiul motiv grec se întăreşte în Balcani, unde despărţirea soţilor era provocată de faptul că bărbaţii se deplasau la muncă în alte regiuni sau îşi efectuau serviciul militar. În folclorul apusean, separarea iubiţilor se motivează prin diferenţa socială şi dezvoltarea subiectului cunoaşte o înlănţuire diferită tocmai datorită acestui fapt (tinerii nu se pot căsători, logodnicul întors pe neaşteptate asistă neputincios — fără drepturile unui soţ — la nunta logodnicei sale, fata leşină, e crezută moartă şi îngropată, logodnicul o dezgroapă şi o revendică povestind ilustrativ parabola grădinarului care aruncă o floare pierzînd dreptul de a şi-o mai însuşi de la salvatorul ei).

[9] *Poetika*, p. 385—393.

https://biblioteca-digitala.ro

Plin de sugestii este şi articolul lui Stoyan Djudjev, *Vestiges de la métrique ancienne dans le folklore bulgare*. Reluînd şi amplificînd teze prezentate în articolul *Ritmul şi măsura în muzica populară bulgară*[10] Djudjev demonstrează că „melodia cîntecului este — aproape în întregime — conţinută virtual în elementul acustic al textului verbal" (541), cu alte cuvinte în ritmul textului. Ulterior, textul şi chiar melodia pot dispărea, metrul cuvintelor se menţine însă în schema ritmică a cîntecului interpretat instrumental sau modificat melodic. Aşa se explică faptul că schemele ritmice generale (denumite de Djudjev *stereotipuri ritmice*) pot supravieţui formelor lor concrete de manifestare şi că tetrametrul peonic, tripodiile de amfimacri, tetrametrul bachic, epitritele poeticei clasice se perpetuează în formulele ritmice ale muzicii populare bulgare, albaneze, romîneşti.

În afară de interesul istoric, acest articol prezintă interes metodologic, subliniind utilitatea cercetării paralele a frazei melodice şi poetice. Problema e cu atît mai importantă cu cît ritmul este unul din elementele definitorii pentru textul poetic.

Articolele discutate nu pot fi separate de ansamblul volumelor din care fac parte. Lectura integrală a celor două culegeri ni se pare plină de sugestii pentru folclorist, care va întîlni în cuprinsul lor articole teoretice (capitolele *Poetica şi lingvistica*, *Procesul poetic şi analiza literară*), articole consacrate definirii textului artistic în raport cu textul lingvistic (capitolele de versificaţie, intonaţie, lexic poetic, gramatică poetică), sugestii privind posibilităţile de contact între poetică şi lingvistică matematică, gramatica istorică etc. O bună cunoaştere a metodelor generale ale poeticii va evidenţia de bună seamă şi alte direcţii de cercetare a formei textului folcloric decît cele enumerate în prezentarea de faţă.

SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU

Romeo Ghircoiaşiu, *CONTRIBUŢII LA ISTORIA MUZICII ROMÎNEŞTI, vol. I, 250 pag., Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1963.*

Apariţia primului volum de *Contribuţii la istoria muzicii romîneşti* marchează un moment important în procesul de dezvoltare a muzicologiei noastre. Prin modul în care sînt prezentate şi sistematizate documentele istorice ale culturii muzicale de pe teritoriul ţării noastre din cele mai vechi timpuri, volumul aduce o contribuţie valoroasă, inedită — în unele aspecte — şi necesară, la pregătirea unui viitor tratat de istorie a muzicii romîneşti.

Lucrarea se impune printr-o bogată documentare — premisă indiscutabilă a unei bune cercetări ştiinţifice — prin metoda de interpretare a fenomenelor artistice în strînsă dependenţă de factorii care le-au determinat geneza şi dezvoltarea de-a lungul mileniilor, precum şi prin conturarea locului pe care aceste fenomene l-au ocupat în diverse epoci istorice, în procesul general de evoluţie a culturii naţionale şi universale.

Pornind de la principiile metodologice ale materialismului istoric, de la înţelegerea complexă a fenomenului artistic ca formă a conştiinţei sociale, autorul studiază în primul rînd „con-

[10] „Revista de folclor", III (1958), nr. 2, p. 7—42.

https://biblioteca-digitala.ro

diţiile, conţinutul şi manifestările sociale de artă muzicală" şi după aceea „forma muzicală a lor, mijloacele de expresie, sistemul ritmico-melodic şi stilul" (p. 7).

Volumul prof. R. Ghircoiaşiu are o cuprindere largă : cultura muzicală începînd cu comuna primitivă (de pe teritoriul ţării noastre) pînă la faza de descompunere a feudalismului. Bineînţeles că informaţiile documentare fiind inegale pentru acest interval de timp, şi tratarea problemelor prezintă unele goluri inerente unei astfel de lucrări. În adevăr, în *prima parte a volumului*, în care se înfăţişează *fenomenele artistice create şi dezvoltate în comuna primitivă şi în societatea sclavagistă*, izvoarele utilizate sînt arheologice, epigrafice, lingvistice şi, în mai mare măsură şi mai valoroase, scrierile istorice, geografice şi literare ale autorilor antici. Pentru completarea datelor referitoare la protoistoria muzicală a popoarelor autohtone geto-dacice, utilizează metoda comparaţiei cu arta şi cultura grecilor şi romanilor.

Partea a doua a volumului cuprinde *cultura muzicală a poporului romîn, geneza şi dezvoltarea sa în timpul perioadei feudale*. Problema, atît de complexă şi dificilă, este urmărită pe două planuri : pe de o parte, cercetarea culturii muzicale a poporului romîn — corespunzătoare condiţiilor de viaţă din această perioadă istorică — şi evoluţia acesteia de-a lungul timpului cu aspectele diferenţierii pe clase sociale, iar pe de altă parte, studierea, cu ajutorul metodei comparative, a trăsăturilor comune muzicii noastre, a popoarelor din spaţiul carpato-balcanic şi a celor mai depărtate cu care am avut legături directe sau indirecte. În acest mileniu informaţiile sînt mai numeroase şi mai precise, deoarece, în afară de datele etnografice-folclorice există şi notaţii de muzică populară şi cultă, păstrate în documentele laice şi bisericeşti.

Prin munca perseverentă şi totodată competentă, printr-o informare multilaterală, autorul reuşeşte să ducă pînă la capăt această sarcină dificilă care a necesitat un efort considerabil, cu atît mai mult cu cît multe din lucrările citate sînt apărute în ultimii ani, iar materialul documentar — cu cîteva excepţii — a fost adunat prin eforturi proprii.

În *Introducere* (p. 5—8) autorul face o expunere a fazelor de dezvoltare a culturii muzicale şi a metodei folosite în cercetare. În acelaşi timp enumără cele cîteva lucrări de muzicologie care au apărut în trecut, lucrări de specialitate, lexicoane şi reviste muzicale. Se menţionează de asemenea rolul important pentru cultura noastră muzicală al activităţii folcloristice a unor compozitori şi muzicologi ca : D. G. Kiriac, C. Brăiloiu, S. V. Drăgoi, T. Brediceanu şi G. Breazul, precum şi al Arhivelor de folclor înfiinţate în 1928 (a Societăţii Compozitorilor Romîni şi a Ministerului Cultelor şi Artelor). În acelaşi timp—ceea ce autorul a scăpat din vedere— Societatea Compozitorilor orientează dezvoltarea tinerei şcoli romîneşti de compoziţie, prin legătura organică cu creaţia populară — singura capabilă să asigure înflorirea unei arte originale şi a unui stil naţional — iniţiază o serie de concerte de muzică romînească şi tipăreşte cele mai valoroase piese, în ţară şi peste hotare.

După Eliberarea ţării noastre, muzicologia „urmează şi ea o pantă ascendentă a dezvoltării, necunoscută odinioară în viaţa muzicală burgheză" astfel că „alături de folcloristică, celelalte ramuri se dezvoltă şi ele, progresul fiind ilustrat prin nenumărate cărţi, studii, monografii, o serie de reviste de specialitate etc." (p. 8).

În cele patru capitole ale părţii întîi : *Cultura primitivă; Locul muzicii tracice în cultura antică* ; *Cultura muzicală a traco-dacilor* şi *Sisteme tonale în cultura antică a spaţiului carpato-balcanic*, rămînînd, în linii mari, la stadiul de ipoteze, din cauza lipsei de documente muzicale, se tratează pe larg, pe baza scrierilor antice şi a cercetărilor arheologice, cultura tracilor şi relaţiile acesteia cu cultura popoarelor din Grecia şi Orientul asiatic. Valoroase date despre genurile practicate de geto-daci, despre instrumentele lor muzicale şi serbările populare, în care dansul şi muzica aveau un rol important şi care erau strîns legate de viaţa de muncă, ne dezvăluie aspecte ale culturii străromînilor. Autorul ajunge la concluzia existenţei unui fond cultural

https://biblioteca-digitala.ro

comun al popoarelor din răsăritul Europei şi la rolul important al culturii tracice în dezvoltarea culturii greceşti antice. Totuşi din cauza lipsei de documente muzicale, autorul rămîne în stadiul de ipoteze.

Ţin să subliniez că abordarea unei probleme atît de complexe reclamă nu numai o cunoaştere multilaterală ci şi contribuţia altor specialişti. Din observaţiile care vor urma se va înţelege mai bine necesitatea unor astfel de contribuţii:

Autorul afirmă că în decursul dezvoltării sale, cultura muzicală a geto-dacilor a fost influenţată de muzica popoarelor cu care au venit în contact (Sciţii, Celţii etc.); dar vorbind despre influenţe, nu se ţine seama de cele două laturi ale acestui proces, şi anume: transmiterea şi receptarea fenomenului artistic. Ne întrebăm cum ne putem da seama de procesul acestor influenţe dacă nu există nici un material muzical concret?

Autorul sesizează, cu multă pricepere, conţinutul profan al folclorului legat de obiceiuri, caracterul zgomotos, arhaic al muzicii şi pentru ilustrarea acestora se foloseşte de cîteva exemple luate din folclorul romînesc sau al popoarelor vecine. Pentru clarificarea acestei probleme era necesar să se pornească de la o mai bună cunoaştere a melodiilor romîneşti aparţinînd stratului vechi folcloric, adică de la genurile legate de procesul muncii — care se păstrează încă în folclorul nostru şi al popoarelor din Balcani.

În unele cazuri, exemplele nu sînt concludente. De pildă, melodiile de la p. 32 (al doilea şi al treilea) au structură motivică, deoarece motivele-perechi s-au cristalizat în forme fixe, închise.

— Stilul recitativ din muzica romînească cunoaşte două categorii: a) recitativul cîntecelor epice („bătrîneşti") care se întîlneşte *numai* în sudul ţării (Oltenia, Muntenia, sudul Moldovei, pînă în ultimele decenii şi în Banat, Dobrogea) *nu şi în Bihor* — cum se susţine la p. 37, şi *b*) recitativul de mai mică amploare al unor genuri vechi (doina, bocet, colindă, jocuri de copii, folosit rar şi în cîntecul liric propriu-zis). Dacă în cel mai liber stil recitativ există o structură morfologică impusă de structura textului, ca de exemplu în bocetul improvizat din Muntenia şi Dobrogea (parţial), în care textul este în proză, cu atît mai mult în recitativul bazat pe text *versificat nu se poate vorbi de lipsa unei structuri morfologice* (p.37). În adevăr, în multe genuri melodia este — după cum afirmă autorul — elementul de expresie primordial iar în altele textul (p. 37); dar în ambele cazuri textul şi melodia se găsesc într-o interdependenţă structurală.

— Nu este suficient de clară atitudinea autorului faţă de confuzia care se face de obicei între polifonie şi heterofonie (p. 38—40). Ultimele studii ale muzicologilor şi etnomuzicologilor disting heterofonia (cîntarea concomitentă a două voci, sau voce şi instrument, respectiv două sau mai multe instrumente) de polifonie, în care melodia principală este însoţită de un sunet fix sau variabil (burdon sau pedală), de una sau mai multe contramelodii. Prin urmare, exemplele de la p. 38 nu sînt eterofonii ci diafonii (forme străvechi polifonice), în care vocea a doua ţine o pedală variabilă pe treapta întîi şi a doua a scării. În exemplul din Banat, dat după Bartók (p. 39), se observă o tendinţă de acompaniere armonică a melodiei—în partea a doua vocea secundă cîntă dominanta şi tonica, uneori terţa şi sexta. Acest sistem de acompaniere vocală, apărut în secolul nostru sub influenţa corurilor şi, probabil, a muzicii bisericeşti, constituie în realitate un stadiu intermediar între polifonie şi armonie.

— Existenţa tiparelor metrice de 6 şi 8 silabe la popoare de pe o arie largă geografică (p. 41) nu asigură şi trăsături intonaţionale comune, pentru că ceea ce determină particularităţile melodice şi ritmice este *structura* şi nu *dimensiunea* tiparului metric. Dacă această lege nu ar fi o realitate ar însemna ca muzica tuturor popoarelor indo-europene să fie identică. În folclorul copiilor de pe tot globul s-a constatat, de pildă, existenţa unor tipare ritmice comune (încadrate într-un sistem propriu), în care se toarnă însă versuri diferite ca structură şi dimensiune (C. Brăiloiu „La Rythmique enfantine"). Este vorba de un strat arhaic al muzicii populare

https://biblioteca-digitala.ro

care se păstrează numai în folclorul copiilor şi în unele cîntece rituale vechi cu caracter agrar. Deosebirile de la un popor la altul se manifestă în acest caz în lexic, în sfera imaginilor poetice şi intonaţionale.

— Autorul arată, pe bună dreptate, că în evoluţia muzicii se disting (după afirmaţiile etnomuzicologilor) două căi : dezvoltarea pe baza sistemului în care sunetele se succed numai prin trepte alăturate şi a sistemului cu mers în salturi. Uneori în procesul evoluţiei se poate trece de la un sistem la altul (p. 52—53). Aşadar, *tricordia* reprezintă o etapă a scărilor din prima categorie, de aceea nu poate fi considerată ca aparţinînd sistemului prepentatonic, cum susţine autorul la p. 53, chiar dacă în evoluţia sa ajunge treptat să constituie nucleul unei scări pentatonice.

— Autorul afirmă : „Comoditatea intonării cvartei, rolul ei în graiul vorbit, ca şi calitatea sa de consonanţă îi determină valoarea universală" (p. 52). Dar această universalitate nu se datoreşte „comodităţii", ci îşi are explicaţia în însăşi structura fiziologică a omului de pretutindeni, după cum rezultă din cercetările experimentale de psihologie muzicală (vezi şi P. Collaer, *État actuel de connaissances relatif à la perception auditive, à l'émision vocale et à la mémoire musicale*, în *Les Colloques de Wégimont*, Elsevier — Paris, 1956, p. 37—55).

— S-a strecurat, probabil, o greşeală în observaţia referitoare la originea instrumentală a intervalelor mai mari de secundă (*Nou element melodic, intervalul mai mare decît secunda adus de instrumente*, p. 55). În folclorul copiilor, ca şi al adulţilor, intervalele de terţă mică, cvartă, cvintă apar din cele mai vechi timpuri în muzica vocală, prin a căror îmbinare se ajunge treptat la scări mai ample. Deci pentatonia şi sistemele prepentatonice nu sînt determinate de muzica instrumentală, chiar dacă aceasta, la unele popoare „este mai proprie unei gîndiri pentatonice" (p. 55).

— Teoria originii instrumentale a doinei („cîntec lung") din Maramureş (p. 55) a fost combătută de Const. Brăiloiu, ca şi de alţi folclorişti, (în *A propos du Jodel*, Bâle, 1949, p. 69—71. şi *La vie antérieure*, în *Histoire de la Musique*, II, Enciclopédie de la Pléiade, 1960, p. 121). Existenţa acestui stil la popoare care nu cunosc instrumentele muzicale infirmă teoria. Din analiza structurii melodice a doinelor noastre rezultă originea sa vocală ; instrumentele au preluat melodia vocală aducîndu-i unele modificări. Nu este exclus ca să se fi dezvoltat paralel şi cea melodică instrumentală (repertoriul păstoresc). Nu este clar în ce fel genurile instrumentale „adoptă nu numai recitativul vocal ci şi intonaţiile neclare, vorbite — hăuluri, aguguituri ale melodiei vocale" (p. 55).

— Mixolidicul cu structură tetracordală (prin îmbinarea conjunctivă a tetracordurilor) este răspîndit nu numai „în muzica ardeleană de strană" (p. 57) şi ci în muzica populară laică.

— O serie din problemele pe care le abordează autorul necesită încă cercetări. De exemplu, ipoteza determinării tipului de cultură muzicală — dominată de diatonism sau de pentatonism — de către particularităţile muzicale ale limbii, care ar duce la o tipologie a limbilor muzicale în limba popoarelor indo-europene şi a celor mongoloide etc. Problema e complexă şi trebuie studiată din mai multe puncte de vedere. Ultimele cercetări ale etnomuzicologilor, bazate pe studiile fiziologice cu privire la fenomenele muzicale „la condiţiile de sensibilitate şi receptivitate a urechii normale, nespecializată printr-o educaţie muzicală", au ajuns la stabilirea stadiului pentatonic (şi prepentatonic) anhemitonic ca un stadiu iniţial în evoluţia muzicii tuturor popoarelor (vezi P. Collaer, *lucr. cit.*). Această teză confirmă originea vocală a sistemelor pentatonice, pe de o parte, şi universalitatea lor, indiferent de structura limbii, pe de altă parte. Bineînţeles că rolul limbii vorbite nu este mai puţin important în determinarea structurii intonaţionale, a versificaţiei etc.

— Terminologia este uneori inconsecvent aplicată. Muzicologii deosebesc cadenţa prin subton, de cadenţa pe treapta 2 numită de Bartók *semicadenţă finală*. La p. 59, de exemplu,

https://biblioteca-digitala.ro

cadenţa finală este frigică, dar porneşte de la subton, acel proslambanomenos antic, care este „în afara octavei modale". În exemplele de la p. 60, cadenţa este prin subton (VII—1) ca şi în scara de la p. 61. Autorul utilizează pentru acelaşi fenomen mai multe expresii, dînd aşa dar unui termen conţinuturi diverse : „cadenţa *la* subton", „*cu* subton", cadenţa finală care se face „*cu* un ton sub nota finală" (p. 59) sau „*la* un ton inferior faţă de finală" (p. 60) ; sau „cadenţele finale aparţin în majoritatea lor tipului scărilor cu semicadenţă" ori „sînt cadenţe prin subton" (p. 77). Cadenţa finală a ultimului cîntec de la p. 79 se deosebeşte de cea de la p. 80 ; în timp ce în prima melodie treptele pilon dau acordul *re-sol-si* iar *cadenţa finală* este *prima treaptă a hexacordului*, în *Zori*, treptele piloni dau acordul *fa-la-do* iar cadenţa finală se face pe treapta a II-a, ceea ce numea Bartók „semicadenţă". E de asemenea neclară fraza : „*forma* muzicală a cîntecului ilustrează o imagine pentatonică, după cum reiese din ultimul rînd melodic" (p. 62) ; sau „*Forma* de 6 şi 8 silabe este de asemenea frecventă" (p. 77).

Prima parte a volumului se încheie cu teza justă a *comunităţii culturii muzicale a popoarelor din spaţiul carpatobalcanic şi a celor eleniste* şi cu semnalarea *complexităţii dezvoltării limbajului muzical din această zonă*, „în care se disting linii principale şi linii secundare" şi care, alături de elemente diatonice, a putut include şi elemente pentatonice.

În partea a doua sînt expuse, în 7 capitole, aspectele culturii muzicale din perioada feudală. Şi aici autorul dovedeşte o informaţie bogată, o adîncire a problemelor, o aplicare consecventă a metodei ştiinţifice propuse. Compararea continuă a culturii noastre muzicale cu a popoarelor vecine ne îmbogăţeşte cunoştinţele, iar izvoarele muzicale sînt împinse pînă în secolul XV. Cele cîteva formulări insuficient de clare, principiile parţial aplicate în metoda comparativă şi unele aspecte ale interpretării fenomenului muzical pe care le semnalăm, mai jos, nu scad cu nimic valoarea lucrării şi importanţa materialului prezentat.

— Considerăm că repertoriul de colinde nu îşi are originea în muzica orientală (p. 80), venită indirect prin muzica gregoriană şi bizantină. Pare mai curînd un fenomen muzical antic, comun popoarelor europene, aşa cum însuşi autorul remarcă la p. 81.

Cu toate că modul doric, structurile penta şi hexacordice doriene au o mare răspîndire în folclorul nostru, totuşi în unele cîntece rituale şi ceremoniale vechi (de nuntă, seceră, unele cîntece lirice) acestea lipsesc, deci trebuie revăzută afirmaţia de la p. 76 : „Dar nu numai colindele, ci toate genurile muzicii populare romîneşti au preferinţă pentru acest mod de *re*, prezent în toate regiunile folclorice ale teritoriului lingvistic daco-roman".

— Cîntecul liric a apărut într-o perioadă veche, totuşi atestările sînt tîrzii. Deşi ne-ar fi bucurat descoperirea unor izvoare mai vechi decît cele cunoscute pînă acum, sîntem datori să privim cu mult discernămînt unele atestări. Astfel, menţiunea din secolul XI cu privire la legenda Sf. Gérard, nu este certă, deoarece nu ni se spune în ce limbă cînta acea roabă în timp ce rîşnea, cărui popor aparţinea, ci numai că „*preotul catolic nu o înţelegea*".

— În ceea ce priveşte metoda de comparare a melodiilor, ţin să observ că nu este suficientă luarea în considerare a unui singur element de expresie, a unei formule melodice sau unei structuri ritmice, mai ales în melodica veche, în care mijloacele de expresie sînt reduse. De aceea unele melodii considerate de autor ca variante, în realitate aparţin unor tipuri melodice diferite : de exemplu *Gana Ganele* şi *Zorile* maghiare (p. 120) în care prima frază evoluează diferit, deci se deosebesc nu numai prin sunetele de cadenţă interioară ci şi prin conţinutul muzical al frazelor mediane. În acelaşi timp, formula finală, în special în melodiile cu formă fixă, nu este legată de un anumit tip melodic, deci nu poate servi la apropierea variantelor. Astfel, formula finală de la p. 124 este foarte răspîndită la mai multe popoare, fără a presupune însă o influenţă. La fel trebuie văzută problema şi pentru motivul iniţial din exemplele 3 şi 4 de la p. 200 ; sînt forţat făcute apropierile dintre *Romana* şi melodia lui Weisselius din sec. XVI (p. 200), melodia din tabulatura lui J. din Lublin (p. 138—139) şi cele de la p. 140 etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Unele citate sînt greşite. De exemplu. Bartók remarcă influenţa muzicii iugoslave asupra dialecticului bănăţean, dar nu se referă şi la cel hunedorean (p. 128) ; de asemenea Bartók arată rolul jocului *verbunkoš*, în dezvoltarea dansurilor ardeleneşti (p. 192), dar nu menţionează şi jocul Căzăceasca.

— În caracterizarea genurilor populare se simte nevoia abordării şi a altor elemente în afară de structura modală, întonaţie şi ritmică (în cîteva cazuri). Astfel, în analiza colindelor se neglijează un element tipic genului : forma arhitectonică, a cărei origine presupun că trebuie căutată în cîntecele cu refren ale geto-dacilor. În acelaşi timp, cadenţele finale ale colindelor sînt mult mai variate : o parte din melodii cadenţează pe treapta 4,5 etc. Autorul constată diferitele straturi de evoluţie ale colindei, ca şi fenomenele ritmice intermediare care au fost determinate de contaminarea sistemelor ritmice. Trebuie adăugat aici şi sistemul aksak, în care se cîntă unele melodii din Transilvania de sud, ca şi alte aspecte ale stadiului intermediar (apariţia unor raporturi noi între unităţile de timp prin folosirea notei cu punct, divizarea unităţilor de timp : pătrimea sau optimea — indivizibile în formă pură a sistemului — ornamentarea melodiei, interpretarea în quasi-giusto sau parlando etc.). Combinaţiile ritmice sînt mult mai numeroase, depăşind cifra de la p. 186—187. Menţionarea căluşului mascat în Vrancea (p. 186—187) este o scăpare probabil : Căluşul nu se mai joacă decît în Muntenia, Oltenia şi în unele regiuni din Transilvania.

— Păstrarea mai îndelungată a culturii locale în Carpaţii Poloniei şi ai Cehoslovaciei a fost determinată în primul rînd de menţinerea modului de viaţă ,a îndeletnicirii păstoreşti, mediul geografic fiind factorul secund (p. 177).

— Interpretarea structurii modale a muzicii populare este dificilă din cauza diferitelor stadii de evoluţie a modurilor şi a funcţionalităţii uneori difuze a treptelor. Totuşi în analiză cîteva principii metodologice trebuie respectate. Astfel, în exemplul de la p. 197, chiar dacă apare un *fa* becar în loc de *fa* diez, structura pentacordului nu se schimbă, ci e colorată modal prin mobilitatea treptei a 7-a, dar cadenţa finală rămîne pe trapta I, *fa* avînd rol de subton sau sensibilă şi *nu de semicadenţă* (p. 197) ; în melodia de la p. 175, finala este pe treapta I, şi nu treapta 4.

— Deşi se anunţă în *Introducere* că va fi studiat şi cîntecul liric, autorul se ocupă numai de un singur aspect al genului, de *cîntecul orăşenesc* care este de origine mai recentă, neglijînd cîntecul liric ţărănesc (p. 234). Trăsăturile pe care le consideră autorul specifice folclorului romînesc, cînd analizează melodia din *Codex Vietoris*, adică „alternarea măsurilor binare şi ternare, specifică prozodiei folclorice" şi cadenţa frigică sînt comune folclorului mai multor popoare.

Semnalez cîteva greşeli de tipar sau scăpări : p. 32 : *Feregi* în loc de *Feragi* ; *verşuri* în loc de *versuri* şi *cîntecele* în loc de *cîntece* (p. 32) ; *formule* în loc de *forme* (p. 165, 176) ; *băsmit* în loc de *băsmunit* (p. 170) ; *Bákfark*, în loc de *Bakfak* (p. 180) ; *cimpoaielor* în loc de *cimpoierelor* (p. 188). La bibliografie : volumul *100 melodii de dans din Ardeal* nu este redactat de Gh. Ciobanu ci de P. Bentoiu ; la nota 82 (partea a doua) titlul este : *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* ; la nota 130 ; titlul corect este : *Cîntece bătrîneşti din Oltenia, Muntenia Moldova şi Bucovina* ; iar la nota 24 titlul exact este : *Le giusto syllabique. Un systeme rythmique populaire roumain. Anuario musical del Instituto espanol de musicologie del CSIC*, vol. VII ; Barcelona, 1952.

Observaţiile şi scăpările pe care le-am semnalat sînt uşor reparabile într-o eventuală ediţie a doua întrucît nu ating fondul problemelor tratate. Am insistat asupra unor probleme mai dificile deoarece acestea trebuie discutate şi rezolvate în viitor prin aportul cercetătorilor din mai multe domenii : muzicologie, folcloristică, lingvistică, etnografie etc.

Lucrarea, rod al unei munci susţinute şi al unei cercetări complexe, pune la îndemîna specialiştilor şi a marelui public un material bogat şi valoros.

EMILIA COMIŞEL

https://biblioteca-digitala.ro

Revista de etnografie și folclor publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica de *note și recenzii*, problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

În nr. 6 al fiecărui an revista publică *bibliografia curentă a etnografiei și folcloristicii*, din Republica Populară Romînă, pe anul precedent.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacție București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

ADRIAN FOCHI, **Miorița, Tipologie, Circulație, Geneză, Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la romîni**, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi, Tropaeum Traiani**, ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)**, 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor. Studiu istoric critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Rosia, în anul 1838**, ediți : critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 9, nr. 4 — 5, p. 319—524 București, 1964

I.P.I. c. 3222 43.000 Lei 24.—